Я. ТУГЕНДХОЛЬД

# ИСКУССТВО ОКТЯБРЬСКОЙ ЭПОХИ

«ACADEMIA»

ACADEMIA

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

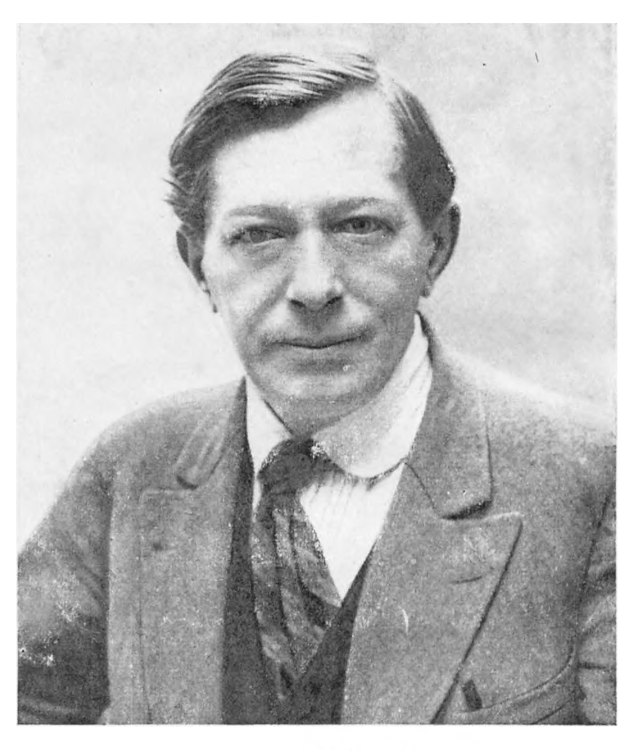
# ИСКУССТВО ОКТЯБРЬСКОЙ ЭПОХИ

С 45 ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ
И ПОРТРЕТОМ АВТОРА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1930

Обложка по рисунку
худ. Д. И. Митрохина

Ленинградский Областлит № 42730
Отпечатано государств. типографией
им. Евг. Соколовой, Ленинград
пр. Красн. Командиров, 29
Тираж 3070 – 13 лист.
Заказ № 2014



*Я. А. Тугендхольд*

# Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД

Преждевременно умерший Яков Александрович Тугендхольд (1872—1928) был бесспорно крупнейшей фигурой русской художественной критики двух последних десятилетий. Двух десятилетий — это значит двух эпох, рассеченных гигантским историческим рубежом, через который Тугендхольд вошел в новую культуру смелее, свободнее и естественнее, чем многие другие из людей старого искусства и знания. Он сразу почувствовал себя своим в этой новой эпохе, он — выученик европейской культуры, энтузиаст станковой живописи, „западник“ и „эстет“. И эта глубокая внутренняя освоенность Тугендхольда в революции делала такими крепкими его позиции критика и деятеля советской художественной жизни.

Неутомимая работа Тугендхольда после Октября — работа журналиста, организатора и участника различнейших художественных начинаний и выступлений — широко известна читателю. Эта работа по новому освещает и то большое дело, которое было начато Тугендхольдом еще в его давних исследованиях и очерках и которое только теперь, после его смерти, может быть оценено во всем своем целостном значении.

Важнейшая часть литературного наследия Тугендхольда — его работы по новейшему французскому искусству. Значение этих работ — не в исследовательских открытиях и не в блеске эстетических характеристик. Книги и статьи Тугендхольда о французских живописцах и скульпторах — больше чем художественная критика и в известном смысле даже больше чем искусствоведческое исследование: эти работы — неотъемлемая часть русского искусства, всей русской художественной культуры предреволюционного десятилетия. Ибо именно книги, обзоры и очерки Тугендхольда представляли собой в высшей степени сильную и действенную прививку Запада русской живописи, прививку, пришедшуюся как раз на тот момент, когда организм русского искусства в ней особенно нуждался. В этом смысле роль Тугендхольда может быть сравнена лишь с ролью другого фактора нашей дореволюционной художественной жизни: мы говорим о двух московских собраниях

новейшей западной живописи — Щукинском и Морозовском [1]. Книгам Тугендхольда и „живым“ образцам современной французской живописи в Москве — этим двум явлениям суждено было занять исключительное место в формировании нового русского искусства. Они сделали для целого поколения художников то, что не могло быть заменено никакими паломничествами в Париж, никакой кратковременной выучкой у тамошних „мэтров“. Благодаря этим двум, по разному действовавшим факторам фермент нового художественного брожения так быстро вошел в застойную кровь русской живописи.

В последней почти нераздельно господствовали тогда „ретроспективные мечтатели“ из „Мира искусства“ — реставраторы мертвых форм, плакальщики дворянского и помещичьего прошлого, изощренные мастера стилизации. Старая помещичья усадьба и Версаль, языческая Русь и эллинская архаика, казалось, сделались единственными темами русской живописи, мертвой зыбью переливаясь в композициях Сомова и Бенуа, Рериха и Бакста. Эта полоса в русском искусстве заняла почти всю эпоху реакции, сходясь в своем начале с художественным безвременьем 90-х годов, а своим концом упираясь чуть-ли не в самые кануны мировой войны. Тугендхольд, литературная деятельность которого началась как раз в пору наибольшего расцвета этой „петербургской“ эстетической школы, раскрывал перед русскими художниками и широкими кругами интеллигенции совершенно иную жизнь, иную творческую борьбу, приход новой художественной эпохи. Он первый в ясной и в высшей степени убедительной форме рассказал русскому читателю об импрессионизме и Сезанне — двух основных магистралях живописной культуры новейшей Европы.

Молодое течение русской живописи — ее „московская“ школа, принявшая неожиданный герб „Бубнового валета“ — зарождалось под прямым воздействием именно тех идей и формальных открытий западного искусства, первым и самым ярким истолкователем которых явился Тугендхольд. Этот критик, писавший тогда почти исключительно о Западе, оказал на русскую живопись влияние более сильное, чем кто либо из его современников. Не будучи теоретиком по типу своего критического дара, ни гелертером-исследователем, а скорее и больше всего популяризатором в лучшем, неиспорченном значении этого слова, — Тугендхольд научил целое поколение понимать новую западную живопись, уменью эту живопись смотреть.

В этом и именно в этом — историческое значение первых „классических“ книг Тугендхольда („Французское искусство

[1] Ныне Государственный музей нового западного искусства.

и его представители" — 1911 г. и „Проблемы и характеристики" — 1914 г.), а также его монографических работ об отдельных французских мастерах. Сейчас импрессионизм и сезаннизм в равной степени — пройденные вехи как для европейского, так и для нашего искусства. Пройденные, но не обойденные: как ни далека от нас эстетика французского импрессионизма и его антипода — Сезанна, элементы того и другого художественного мировосприятия вошли в плоть и кровь современной живописи. В прочности и глубине этого усвоения мы можем лучше всего убедиться на примере нашего пооктябрьского станкового искусства, в котором, после живописных абстракций футуризма и супрематизма, сделалась очень явственной переработка формальных элементов все того же западного наследия, от которого наша живопись взяла и берет его лучшие технические достижения. Можно ставить в упор вопрос о прочности и нужности всей станковой живописи — так, как этот вопрос и был поставлен некоторыми вскоре после Октября; но имея дело с жизнью, а не смертью, нельзя отрицать и жизненности тех давних уроков, которые даны были некогда русскому искусству из мастерских больших французских живописцев и из книг Тугендхольда.

Ибо „эра", открытая импрессионизмом, а затем повернутая Сезанном и его школой, означала — если говорить самыми общими и обобщающими словами — утверждение реалистического искусства во что бы то ни стало. Импрессионисты избрали для этого путь иллюзионистского подражания свету в природе. Сезанн, отвергая этот путь, противопоставил ему аналитическое расчленение видимого мира на основные элементы объема, массы и цвета. Но и по тому и по другому маршруту утаптывалась реалистическая дорога новейшей живописи.

Эту именно черту художественного движения Тугендхольду удалось показать настолько убедительно, что после его книг самое понятие реализма в новейшей живописной культуре теряет расплывчатость школьного термина и делается вполне устойчивым, предметно-ясным обозначением.

Был ли Тугендхольд, однако, лишь прилежным комментатором чисто-эстетических воззрений и идеалов новейшего французского искусства, трубадуром его формальных открытий? Ему ясна была социальная природа того искусства, которое расцвело и добилось признания вместе со зрелой порой европейского капитализма. Тугендхольд умел разглядеть в творчестве французских мастеров те нити, которые прочно связывали это творчество с укладом европейского буржуа начала века — и одновременно расслышать беспощадный приговор этому укладу — в исканиях Гогена, Ван-

Гога и других. Именно у Тугендхольда, в одной из его ранних статей („Три салона“ — 1909 г.), мы находим точное и четкое — как будто „сегодняшнее“ — определение социального места западного искусства: „...*Искусство полу-отделенное“ от современного государства совсем не „отделено“ от современного буржуазного общества. Искусство, распустившееся в больших французских салонах в такой гигантский пустоцвет, за немногими исключениями есть поистине искусство салонное, существующее для и при помощи буржуазии*“.[1] Социальные критерии, правда, отнюдь не приведенные в какую-либо методологическую систему, неизменно присутствовали у Тугендхольда в каждой его художественной оценке. И с этими критериями он приходил даже в такую цитадель старо-петербургского эстетизма, как „Аполлон“.

С постоянным вниманием выискивая в импрессионистском Sturm und Drang'е черты социального протеста — по преимуществу только индивидуалистски-бунтарского — Тугендхольд умел находить эти черты даже у таких изысканнейших мастеров, как Эдгар Дега. Блестящий мастер балетных кулис и ипподромов оказывался выразителем социальной трагедии капиталистического города. Противясь „педагогическому дидактизму“ в живописи, т. е. тому, что мы привыкли знать под именем передвижничества, Тугендхольд в то же время считал величайшей заслугой Верхарна, как художественного критика, то, что последний „*утвердил право художника трактовать социальные темы и показал, как можно совместить глубокую идейность содержания с яркой художественностью формы*“. („Эмиль Верхарн как художественный критик“)[2]

Не было ничего более противного Тугендхольду, чем самодовлеющий и самодовольный эстетизм, эта убогая „платформа“ художественной реакции. Именно глубокая враждебность асоциальному эстетизму, глубокая убежденность в социальной обусловленности и социальной значимости художественного творчества позволили Тугендхольду так многосторонне развернуть свою работу после Октября уже на почве советской культуры.

Нет нужды говорить здесь о Тугендхольде как виднейшем участнике советского художественного строительства. Предлагаемая книга — живой формуляр его кипучей литературной деятельности на продолжении последних лет. Эта деятельность протекала на страницах газет и журналов, в бесчисленных художественных начинаниях и организациях, в самых различных областях общественной жизни нашего искусства. Нам остается только отметить те опорные точки, на которых

[1] „Французское искусство и его представители“, стр. 188.
[2] Там же, стр. 194.

Тугендхольд строил свое понимание новых задач изобразительного искусства и предъявлял последнему свои взыскательные требования.

Картина социальной беспомощности того самого станкового искусства, которым он занимался всю свою жизнь,— беспомощности, ярко обнаружившейся перед лицом Октября, явилась для Тугендхольда одним из отправных моментов для критического пересмотра всего эстетического груза, переадресованного в новую эпоху из прошлого. Живопись — искусство наиболее индивидуалистическое по методам творчества и по своему замкнутому „образу жизни" в музеях и салонах—с величайшим трудом находила себе новое место в новом обществе. Аналитические искания наследников кубизма, которым были отданы первые послеоктябрьские годы в нашей живописи, не могли встретить признания у Тугендхольда: в них он видел всего лишь механическое продолжение того процесса, который начался в изобразительном искусстве задолго до революции и питался социальными и эстетическими соками прошлого. Тугендхольду был ясен глубокий разрыв, обнажившийся между изобразительным искусством и новым восприятием этого искусства, между художником и массой, между картиной и ее новым потребителем. И хоть он возражал — и возражал энергично и убежденно — тем, кто готов был объявить „смерть живописи", ему самому была ясна необходимость громадного, действительно революционного сдвига в станковом искусстве для того, чтобы это искусство не оказалось немым в новой эпохе.

В поисках нового живописного языка Тугендхольд, однако, отвергал пути культуртрегерства — эту линию наименьшего сопротивления в строительстве культуры. Он знал, что масса является не только „воспринимающей" стороной в искусстве, но и основным субъектом художественного творчества. Создание нового советского искусства мыслилось ему не иначе, как путем огромной творческой экспансии масс, и он тщательно отмечал всякие проявления этой экспансии. Отсюда— то исключительное место, какое занимает во всей работе Тугендхольда проблема новых художественных кадров. Их он искал в художественных кружках рабочих клубов, среди рабочей молодежи художественных школ и, наконец, в национальном творчестве тех советских народов, которые ранее считались „отсталыми" и „провинциальными" и раскрытию необычайных творческих богатств которых Тугендхольд посвятил так много усилий.

Наряду с этим, его живейшее внимание привлекало движение, получившее у нас название производственного искусства. Одним из первых Тугендхольд понял, в какую громадную

силу может вырасти заново построенная художественная промышленность и какое решающее значение она будет иметь для всех дальнейших судеб изобразительного искусства. Подводя итоги революционному десятилетию в художественной жизни, он прежде всего отмечал *„выдвинутую Октябрем громадную проблему внедрения искусства в производство, в трудовой и будничный быт"*. [1]

Однако, больше всего Тугенхольда занимали все же вопросы станковой живописи. Именно этим вопросам посвящена значительная часть его богатого критического наследия. Возврат к сюжету после живописных формул и абстракций „аналитического" периода открыл новый период в развитии нашей живописи, поставив ее, вместе с тем, перед новыми и громадными трудностями. Дорога к сюжету, и притом сюжету социально-выразительному, давалась большинству художников лишь ценой очень медленной и очень трудной работы над собой. Эта работа изобиловала тягостными срывами и тупиками. Тугендхольд старался помочь художнику в этой исторической переделке всего социально-творческого фундамента изобразительного искусства. Перед живописью вновь выросла в некую внутреннюю антитезу проблема „содержания" и „формы". С какой страстностью боролся Тугендхольд с теми тенденциями в советской живописи, которые характеризовались *„исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протоколизм и пренебрежением к проблеме формы"*! [2] Тугендхольд протестовал против попыток снижения нового революционного сюжета до ступени „примитивного бытовизма", в котором он видел лишь проявление обывательских влияний в искусстве. И Тугендхольд не уставал раскрывать всяческие проявления этой обывательщины — будь то доморощенный эстетизм одних или поверхностно-школьный натурализм — других. Он требовал от художника работы несравненно более глубокой и законченной, нежели одно только внешнее „называние" революционной темы, — и все попытки свести новое в искусстве только к одеванию в новую тематику встречали в Тугендхольде резкий отпор. Ратуя за *„сюжетную изобразительность и социальную тематику"* нашей живописи, Тугендхольд напоминал художнику и зрителю, что *„только при условии поднятия художественного качества, художественной формы этот реализм явится фактором революции, а не мещанской реакции"*.

Неотделимыми от этих проблем мыслились Тугендхольду вопросы общественной организации изобразительного искусства. Убежденный сторонник активной деятельности государ-

[1] „Живопись революционного десятилетия", стр. 48 настоящего издания.
[2] Там же, стр. 33.

ства в области искусства, он не ограничивался одной лишь литературной борьбой против „хаотичности нашей художественной жизни“, за планомерную государственную организацию выставок, заказов и т. д., но и сам практически работал как инициатор и участник целого ряда подобных начинаний. В этом отношении нельзя пройти мимо той бесспорной и значительной роли, какую сыграл Тугендхольд в деле собирания и первой систематизации современной живописи национальных республик. Его статья „Искусство народов СССР“, помещенная в настоящей книге, остается до сих пор едва ли не единственной попыткой в этой области — своего рода введением в будущую историю национального творчества советских народов.

Личность Тугендхольда не могла вместиться в рамки одной лишь писательской деятельности. Также не вмещает ее и эта книга. Но особенностью критического мастерства покойного деятеля было уменье смотреть в завтрашний день, анализируя злободневно-сегодняшнее. Это предохраняет от быстрой старости даже мелкие журнальные статьи и обзоры Тугендхольда. В них — не только летопись пройденных путей советского искусства, но и тщательно обдуманная проекция его дальнейшего поступательного движения. Собранные в одну посмертную книгу, статьи и очерки Тугендхольда за ряд лет читаются так, как будто они помечены нынешней датой.

*Д. Аркин*

# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОКТЯБРЯ

# ЖИВОПИСЬ РЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

(1918—1927)

Культура художественная — выражение культуры общественной, и будущий историк Октября, подводя итоги нашему десятилетию, не преминет заглянуть и в свиток развития в нем изобразительного искусства. Каковы следы, проложенные за 10 лет железным колесом истории в нашем изобразительном искусстве, каковы завоевания революции на этом отрезке советского фронта?

Было бы ошибочно искать их в каких-либо отдельных выдающихся произведениях живописи, в которых, как в фокусе, отобразилась бы пережитая нами эпоха. Таких „эпохальных" и завершенно-синтетических произведений искусства, таких широких полотен у нас еще нет и, пожалуй, не может быть. Старая латинская поговорка „Когда грохочут пушки — молчат музы" все же в известном смысле права. Только „малое искусство" графики, искусство карандаша и штихеля являются разительным исключением из этого правила, расцветая в бурные эпохи, подобные нашей, зато, чем более бурно пенится поток жизни, тем труднее живописцу и скульптору превратить его несущиеся камни в оформленные, отшлифованные „шедевры" искусства. Только отойдя на известное расстояние от этого потока, он в силах запечатлеть его грохочущий бег.

И все же этот бурный поток подхватил и искусство, сдвинул с места его застоявшиеся воды, прорвал свежей струею его тину. Именно в этом бурлении и кипении нашего искусства, в общих коллективных его сдвигах, во всей той напряженнейшей работе общественно-художественной мысли, которая сопровождала это десятилетие, и следует искать достижений Октября. Эти достижения не сразу бросаются в глаза, но они есть и составляют плодотворный актив нашей эпохи.

Задача упомянутого мною будущего историка — уложить десятилетнюю жизнь искусства в четкие рамки закономерной эволюции — не легка. Мы попрежнему остались „ленивыми

и нелюбопытными". Мы не сумели сохранить материальны следов искусства за первые годы революции — где они, не п ветру ли развеялись эти проекты грандиозных уличных панн и площадных оформлений? Не вели мы ни художественны мемуаров, ни научной регистрации, и все пережитое нами вс еще почему-то не стало объектом изучения наших художе ственно-научных учреждений. А между тем, все это уже погру жается в прошлое. Вот почему и предлагаемую статью нельз рассматривать как исторический очерк — это лишь попытк кое-что напомнить и кое-что учесть.

I

Всего лишь десять лет, а между тем, какими далекими кажутся нам эти первые героические годы, 1918 и 1919. То были годы подлинной бури и натиска, когда наши художники внезапно и впервые перестали чувствовать себя отщепенцами, „лишними людьми"; когда художественная молодежь, еще вчера отверженная и безработная, вышла из подполья, очутилась на гребне волны, получила в свое полное распоряжение улицы и площади городов. То были годы, когда перед нашим искусством, еще вчера келейным и комнатным, взвилась гордая и смелая мечта преобразить самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны. То были годы, когда в упоении, в прибое молодой энергии казалось, что нет ничего легче, как сразу же сжечь за собою все корабли старой буржуазной культуры и тотчас же на обломках прошлого воздвигнуть здание новой культуры — пролетарской. То были годы, когда вопреки блокаде, нищете и голоду казалось, что искусство тотчас же сможет приступить к созданию новой среды, новой жизненной обстановки, к новому оформлению всего быта. То были годы, когда революционная переоценка всех ценностей не остановилась ни перед какими традициями, когда все стороны художественной жизни, музейное дело и школа, подверглись ломке и чистке. То были годы, когда, несмотря на весь новый, „ударный" темп жизни, люди находили время и силы „митинговать" об искусстве, решая вопрос: быть ли ему „храмом" или „заводом", и более того — быть ли ему вообще или не быть. То были годы деклараций и декретов, идейной борьбы и программ, то были годы закладки новой художественной политики — политики советского государства.

Теперь, по истечении десяти лет, имея в руках некоторую, хотя и не очень большую, „историческую перспективу", мы уже отрезвели и можем отличить подлинно-творческие искры этого художественного горения 1918—1919 гг. от того, что оказалось лишь бенгальским огнем. Мы уже в состоянии

отличить идеологию от фразеологии, великие революционные проекты от пустого прожектерства. Революции пытались навязать принципиальное отрицание классического искусства, а в результате революционных лет у нас необычайно разросся Эрмитаж, в Москве же выросла новая картинная галлерея западноевропейских мастеров (Музей изящных искусств), и десятки тысяч новых, низовых зрителей широкими массовыми потоками проходят через них. Пролетариат обнаружил великий инстинкт культуры — он понял, что ему надо взять от этого старого искусства все то, что оно ему может дать. Это доказывает та громадная экскурсионная волна, которая перекатывалась через наши музеи за эти десять лет.

Если бы наши художники стали делать „вещи", как „сапожник делает сапоги, а столяр — столы", вместо того, чтобы „пропагировать великие идеи" — наше искусство не внесло бы в дело развития революции той большой лепты, которую оно, несомненно, в нее внесло. К счастью, наши художники, в том числе и прежде всего сами „левые", не пренебрегли этим „чисто буржуазным занятием" — „навязыванием своих идей другим". И только в результате этого у нас возникли уличные панно, плакаты, росписи домов и вагонов, новые рисунки на фарфоре, портреты героев революции — все то, что говорит о громадной работе, проделанной нашим художеством в первые годы революции и в помощь ей.

И вот тут-то мы должны взять под свою защиту это левое искусство от некоторых теперешних критиков. Вот как расправляется, напр., с ним идеолог АХРР Щекотов в своей книге „Искусство СССР": „Живопись и яркость демонстраций той героической эпохи рабоче-крестьянской массой воспринимались с таким же досадливым недоумением, с каким был бы принят ею назойливый звон шутовских бубенцов в момент боевого призыва революционного вождя. Так кончился выход Лефа на улицы и площади города. Не лучше получилось и с попыткой перебросить мост от искусства к производству".

Вот образец того, как едва ли следует писать историю. Имеет ли какой-либо научный вес подобный вывод? К сожалению, в ту пору никаких регистраций того, как реагировала толпа на уличные зрелища, еще не велось. Комитет социологического изучения искусства при ленинградском Институте истории искусств приступил к подобного рода записям гораздо позже. Конечно, что касается уличных зрелищ 1918 г., то они не могли вообще иметь большого успеха уже по одному тому, что их делали художники без участия масс — массы стали активными факторами уличных празднеств позднее. Можно допустить и то, что празднование первой годовщины Октября, этот опыт раскраски десятков тысяч аршин холста, коими

покрывались целые здания (один Альтман израсходовал 20 000 аршин!), шокировал неискушенных своей неожиданностью, своей навязчивостью и расточительностью. Но это не значит, что следует сводить „на-нет“ большую и интересную декоративную работу Альтмана, Штеренберга, Пуни, Лебедева, Козлинского, проделанную ими для празднеств 1 мая 1918 г., 7 ноября 1918 г. и в день годовщины Красной армии 1919 г. (а затем Шагала — в Витебске, Экстер — в Киеве и т. д.). Как раз наоборот, именно в этих уличных празднествах наиболее впечатляюще проявило себя наше левое искусство. Оно не только „украшало“ улицы, но выполняло революционную миссию — закрывало собою „святыни“, дворцы и памятники, разрушая их привычные облики новыми формами (как, напр., Альтман — Александровскую колонну на Дворцовой площади), оно *взрывало* и *подрывало* старые рабские чувства. Это была та разрушительная работа, которую требовала психология момента...

## II

Самый факт создания самостоятельного Отдела изобразительных искусств, как органа государственного, наделенного всей полнотой власти, явился актом революционного значения. Этот орган возник, как антитеза либеральному „Союзу деятелей искусств“, этому детищу февральской революции, совершенно бессильному провести какие-либо жизненно нужные решения. Дело шло не о профессиональных интересах художника, как группы интеллигенции, а об интересах революции, об интересах масс, об интересах художественного развития страны. Именно под этим углом зрения и необходима была централизация художественного строительства в одних и решительных руках, какими и оказалась Художественная коллегия Отдела изобразительных искусств (с председ. Штеренбергом во главе).

С образованием Отдела положено было начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов. Отдел организовывал государственные художественные выставки, устраивал государственные конкурсы, создал государственный художественный фонд и закупочную комиссию. Все эти меры по огосударствлению искусства могли быть опасными для его развития, если бы государство выступило в роли диктатора вкусов. Но все крики о диктаторстве, исходившие из либерально-интеллигентского лагеря, были преувеличены. Коллегия в одинаковой мере апеллировала как к правым, так и к левым художникам, и не ее вина, если первые откликались слабо

(так было в моменты революционных празднеств). Первая „Государственная свободная выставка" произведений искусства, открытая в 1919 году во Дворце искусств (в Зимнем дворце) и давшая целых 1826 экспонатов, объединила все действовавшие художественные группировки — на выставке можно было видеть трогательное соседство А. Бенуа с Альтманом, Богданова-Бельского с Пуни — чем не „Салон" и не художественная „учредиловка"?

Диктатура левых возникла естественно-органическим путем — это была та молодежь, которая была более всего обездолена при старом режиме и проявила себя более всего активной и творческой при режиме революции.

Создание государственного фонда и Всероссийской закупочной комиссии было изъявлением не только благорасположения революции к нуждающимся художникам, но и делом государственной мудрости. Государство выступало здесь не только в роли мецената искусства, но и просветителя страны. Дело шло о том, чтобы создать ресурсы для систематического насыщения искусством всех наших музеев вплоть до глухой провинции. В период 1919/20 гг. музейным бюро было организовано 30 новых провинциальных музеев и распределено среди них 1211 произведений искусства (авторами которых были — 210 правых художников, 236 художников центра и 25 левых художников). Заведующий музейным бюро Родченко отчитываясь в 1921 году в своей работе, не без основания, хотя и не без корявости писал:

„Бюро щедро снабжало провинцию современным искусством, что сделано *первый раз на земном шаре*, чем может гордиться коммуна перед Западом".

К сожалению, просуществовав три года, Всероссийская закупочная комиссия была упразднена, уступив место былой „свободе" спроса и предложения, едва ли полезной для художников, еще и поныне вздыхающих о временах военного коммунизма.

Громадное значение имело и радикальное обновление всего художественного образования, предпринятого коллегией. Первым шагом здесь была решительная чистка авгиевых конюшен цитадели нашего художественного бюрократизма — Академии художеств — и превращение ее, а затем и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в Свободные государственные мастерские. Реформа эта заключалась не только в предоставлении учащимся права выбирать своих профессоров и обеспечении таким образом представительства профессуре всех течений, но и в выработке новой системы преподавания, в основу которой было поставлено ударение на художественно-техническом мастерстве. В первые годы рево-

люции наша высшая художественная школа пережила бурный период внутренней борьбы, крайне тяжело отразившейся на нормальной школьной работе, но, пережив этот болезненный кризис, изжив эту анархию, наша высшая художественная школа вышла из них обновленной. Ее основная плодотворная черта — не теоретически-безжизненное, как прежде, но научно-обоснованное и производственно-целевое направление работы. Школа готовит не „свободных художников", которым негде приложить свое вдохновение, но профессионалов высшей квалификации и различных специальностей, которые могут быть полезными работниками возрождающейся страны.

Производственное направление художественных вузов логически вытекало из другой чрезвычайно плодотворной идеи, выдвинутой Октябрем. Это — *идея увязки искусства с производством, внедрения искусства в производство, в быт.* Для России, с ее ужасающе отсталыми формами жизни, с непроходимой мещанственностью ее быта, это была идея новая и глубоко революционная. Недаром она настолько захватила головы наших левых художников, что они, как мы видели, готовы были во имя производства „поставить к стенке" и самое искусство!

Старая Россия умела пользоваться творческими силами крестьянства — кустарей — лишь в той мере, в какой это нужно было для создания затейливой мебели и утвари для богатых любителей внутри страны и за границей; это был особый русский петушино-экзотический стиль для бар, которых, как толстовских господ, тянуло на „капустку". Только немногие личности, истинные друзья народа, как, напр., Поленов, мечтали о создании крестьянской художественной промышленности для потребности самого народа. Но это были мечты отдельных патронесс и земских народолюбцев. Только Октябрь перенес, наконец, этот вопрос из плоскости филантропии в плоскость государственной политики, из области кустарного дела в область фабрично-заводской индустрии. При Отделе изобразительных искусств еще в 1919 году был организован подотдел художественной промышленности, сразу же выставивший двоякую и вполне конкретную задачу: во-первых, создание кадра ремесленников, „рабочих, которые любили бы свое производство", для чего намечена была широкая сеть ремесленных школ и мастерских, и, во-вторых, — вовлечение самих художников в производство (давшее большие результаты на государственном фарфоровом заводе). В 1919 же году подотдел художественной промышленности созвал первую в России конференцию по художественной промышленности, собравшую не только художников, но и представителей профсоюзов и фабрично-заводских ячеек. В 1920 году подотдел выпустил

интересный сборник „Искусство в производстве“, впервые формулировавший задачи производственного искусства, т. е. *искусства предметов* — вместо искусства „прикладного“, чисто „украшательского“.

Читая в настоящее время отчет о деятельности отдела Изо, изумляешься той грандиозной программе по поднятию художественной промышленности, которая была намечена им на ближайшее время и которая остается едва ли не... максимальной и по сию пору. Нельзя не отметить и деятельности пионеров этого дела — Чехонина, Аверинцева, Ваулина, Аркина и особенно покойную художницу Розанову.

„На фабрики, на заводы, в промышленные школы и мастерские!“ — таков был воинствующий клич первых лет революции. По сравнению с революционным призывом 70-х годов: „В народ, в деревню!“, он ознаменовал собою подлинный смысл пролетарской революции — волю к индустриализации страны, к синтезу труда, науки и искусства.

Взглянем же на то, как осуществлялся этот лозунг — мы увидим все зигзаги его преломления в сознании художников.

## III

Вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства и притом отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством. Супрематические холсты и контр-рельефы были для художников величинами самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т. е. отвлеченное станковое искусство, до степени „хорошо сделанных“ вещей. Художник приравнивался к высококвалифицированному товаропроизводителю.

Как же совершился этот спад или, во всяком случае, переход от высоких общественных принципов революционно-утилитарного искусства к принципам самодовлеющего, чисто профессионального ремесла, от „улиц и площадей“ — к замкнутой „кухне“ лабораторных опытов?

Прежде всего, никакого „перехода“ в действительности не было. Узкий профессиональный формализм — наследие дореволюционной культуры, эпохи войны. Вспомним выставки военного времени — все эти „Ослиные хвосты“, „Трамваи В“, „0, 10“ и др. — это были те же демонстрации кубизма и супрематизма. Малевич и Татлин выявили себя до революции, как и все наше левое искусство, перенесенное с современного Запада, из страны Пикассо, Брака, Леже, Озенфан, и лишь доведенное у нас до „последней черты“. Октябрьская революция только *легализировала* весь этот живописный форма-

лизм, высвободила его, подвела под него известную идеологическую платформу. Вчитаемся в знаменитое „Положение Отдела изобразительных искусств по вопросу о художественной культуре“ (февраль 1919 г.) и мы увидим, что оно является, в сущности говоря, актом утверждения самой обычной на Западе свободы формальных исканий. Что провозглашает это положение?—То, что существует художественная культура, как известного рода *профессиональное качество;* то, что художник должен быть изобретателем; то, что в понятие этой художественной культуры входят такие элементы, как материал, цвет, пространство, движение, форма, техника...

*Н. Альтман* Гигантское панно на Зимнем дворце (октябрь 1918 г.)

Теперь, по истечении ряда лет, нам может представиться странным, что в этом торжественном провозглашении той простой истины, что искусство есть... искусство, могло заключаться нечто революционное и пролетарское. Однако, понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы и на Руси была открыта эта Америка, которую знал не только Сезанн, но знали и... наши отечественные иконописцы. Действительно, русское искусство XIX века было в общем равнодушно к проблеме формы, и всякие формальные искания рассматривались русской публикой, как нечто „декадентское“, идущее от „лукавого“, с гнилого Запада и не присталое русскому духу. Самое большее, что мог позволить себе этот русский дух, это была пресловутая виртуозная „размашистость“ кисти Репина или жирная, русская расточительность сырой тюбиковой краски у мастеров „Бубнового валета“. Вот это элементарное право и обязанность художника хорошо прорабатывать поверхность

своего холста (право, вовсе не выходящее за пределы буржуазного товаропроизводства) и были торжественно декларированы Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. По существу своему эта была легализация приобщения русского художника к Западу и его техницизму. Что же делать — для отсталой провинциальной России и это было уже целой революцией, Октябрем в искусстве! Вопросы формы, вопросы мастерства получили отныне свое право гражданства.

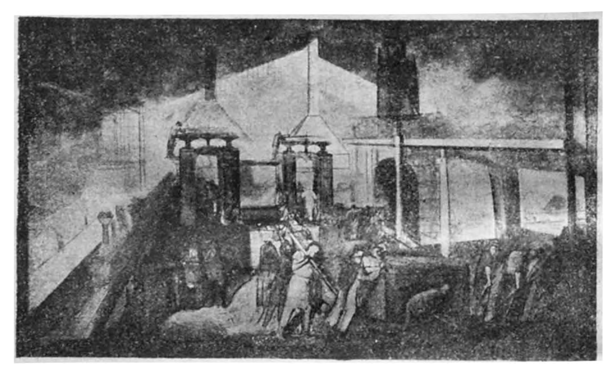
В этом смысле организация в Петрограде и Москве музеев живописной культуры с целью „показать в чистом виде одну из самых существенных сторон изобразительного искусства, а именно — сторону технического труда, технического совершенствования, ценность ремесла в искусстве“ (см. „Положение о музеях живописной и пластической культуры“), имела, конечно, громадное педагогическое значение.

Все левые выставки, устраивавшиеся в Москве в 1921—1923 гг., проходили под знаком абстрактно-технических исканий. Таковы были выставки беспредметников и супрематистов, Малевича, „Обмоху“, „Уновис“, „проекционистов“, выставка левой группы участников Амстердамской выставки и т. д. Чрезвычайно характерно для той эпохи повальное увлечение научностью, научно-инженерной терминологией. Каждый художник придумывал свою собственную формулу явлений, света, динамики; каждый художник утверждал свой культ машины. Таковы были все эти „Координаты живописной плоскости“ — Лучишкина, „Метаморфозы оптики“, „Скорости“, „Время“, „Динамит“ и „Формулы моего Я“ — К. Редько и т. д.

Вся эта гипертрофия аналитичности и рационализма в левой живописи двадцатых годов психологически, конечно, понятна. В своем предисловии к каталогу выставки Редько Федоров-Давыдов довольно верно определяет причины этого явления. „Социально-экономический этап инженеризма в русской живописи был неизбежен, — говорит он. — Это было своеобразное преломление того культа науки, техники, мощи человеческого разума, которые принесла с собою революция. В экономически и культурно отсталой стране лозунгом дня стало завоевывать западную культуру. Тот темп и та энергия, с которой страна стала восстанавливать свое разрушенное хозяйство в сознании художника, порождали культ машинизма и американизма. Сопоставим здесь с живописью явления космизма и инженеризма в нашей поэзии и еще так недавно бывшую моду на „американское“.

Однако, палка была перегнута. Техническое мастерство, т. е. средство, стало самоцелью. В нем усмотрели проявление искомой пролетарской культуры. Под него старались подвести

материалистическую идеологию, оправдывающую „беспредметничество“, Малевич требовал „духовную силу содержания отвергнуть — как принадлежность зеленого мира мяса и кости“ (см. его „О новых системах в искусстве“, Витебск, 1919). Пунин доказывает, что „никакой душевной жизни“, никакого содержания, никакой „сюжетчины“ не надо — нужна лишь форма. Почему? Да потому, что „бытие определяет сознание, а не сознание определяет бытие. Форма = бытию. Форма-бытие определяет сознание, т. е. содержание“ — пишет Пунин. „Мы, — восклицает он, — монисты, мы, — материалисты, и вот почему наше искусство — наша форма. Наше искусство —



*А. Лабас* Завод

искусство формы, потому что мы — пролетарские художники, художники коммунистической культуры“.

Во всей этой идеологии был, однако, существенный пробел — полная невыясненность того, кем же собственно задана эта форма, приравненная бытию. Для подлинного социалиста, стоящего на социологической точке зрения, таким заданием может быть только социальный заказ, заказ класса. Для Пунина это нечто другое — это заказ „эпохи“, одновременно русский и западный, пролетарский и буржуазный. Другими словами, эта форма задана некими объективными условиями века, одинаковыми для всех.

Пунин не понимал того, что поскольку эта форма эпохи общеобязательна для всех, отличие пролетарского искусства от непролетарского как раз не в ней, а именно в *идее* использования этой формы. Паровозы и машины у нас одинаковые с Западом — это наша „форма“, но именно в том отличие нашего индустриализма от западного, что хозяином этих паро-

возов и машин является сам пролетариат; это — наше *содержание*. Следовательно, дело не только в голой форме, но и в идее, в каком-то новом взаимоотношении между человеком и машиной. Что дело шло именно о равнении нашей живописи по западно-европейской, а вовсе не о пролетарском искусстве, это станет для нас еще яснее, если мы вспомним, что как раз двадцатые годы во Франции и Италии были периодом расцвета Фернанда Леже, который не без гордости заявлял на страницах эренбурговского журнала „Вещь“: „Я первый в 1917 г. поставил на полотно проблему *механического элемента*“. В таком же духе работал и писал пурист Озенфан, апологет и фетишист машины.

*П. Шухмин* Проводник

Фетишизм *материи* и *техники* — вот именно то, что наложило свою печать на всю живопись беспредметников, — недаром Малевич предлагал все вообще искусства отнести под один параграф „технического творчества“, а группа проекционистов декларировала: „искусство есть наука об объективной системе организации материалов“.

Таков, как мы видим, был смысл отвлеченно-инженерных исканий наших беспредметников. Это была попытка подчинения искусства науке. Попытка, несомненно, оплодотворившая нашу живопись большими техническими завоеваниями (изучение цвета, фактуры и т. д.), но все же бесплодная вдвойне. Во-первых, потому, что искусство есть искусство, а не наука, и в качестве такового его песенка в революционной России была далеко еще не спета. Мы увидим ниже, насколько нам нужна была еще „изобразительность“. А во-вторых, и потому, что индустриализм... в рамках станковой картины есть все же буря в стакане воды, новая маска все того же самодовлеющего эстетизма.

## IV

Одной из наиболее противоречивых, можно сказать, трагических, черт нашего десятилетнего художественного развития было расхождение между широкой программой внедрения искусства в жизнь, намеченной Октябрем, и объективной невозможностью ее немедленной реализации. Мечты о коренном преображении всего нашего быта протекали в условиях экономически чрезвычайно отсталой страны, более того — в условиях пауперизации революционных лет.

*К. Петров-Водкин* После боя

Это расхождение между словом и делом, т. е. призывом к целесообразно утилитарному производственному искусству, с одной стороны, и самодовлеющим станковизмом с другой, бросалось в глаза еще в 1919 г. Еще тогда на страницах „Искусства коммуны" Дмитриев (хотя и с оговоркой редакции) писал:

„Для меня улицы—наши кисти, и площади—наши палитры—уже абсолютно не слова, но дела, основное и единственное дело, которое есть сейчас у искусства... Станковая живопись умерла или, во всяком случае, решительно не важна и не нужна. Умер и футуризм, как последнее обострение истаскавшегося вконец индивидуализма. Мы говорим „творчество масс", и если это не пустая болтовня, это значит стирание и исчезновение отдельных личностей... Путь, которым следует итти дальше, ясен и прост. Искусство, живопись, в том смысле, как она понималась раньше, уступает место ремеслу. Иерархия противоречий переворачивается как раз шиворот-навыворот. Ремесло — выделка мебели, посуды, вывески, платья — как подлинное жизненное творчество, становится фундаментом для нового вдохновения... Нужно окончательно войти в ремесло, в работу над вывесками, сундуками, горшками, и только через

эту жертву и крутой сдвиг мы найдем руку и силу к строительству нового коммунистического искусства".

И, однако, понадобилось почти пять лет, прежде чем эта точка зрения завоевала себе симпатии, и наступила реакция против бесплодного фактурно-формального эстетизма и взят был курс на производство. Большую роль сыграл в этом смысле Институт художественной культуры.

Возникший еще в мае 1920 г. при отделе Изо НКП, он объединил всех левых художников Москвы на почве общей „вещественной" идеологии и лабораторно-аналитической работы. Однако, к январю 1922 г. в Инхуке наметилась рево-

*П. Никонов* Въезд Красной армии в Красноярск

люция — отрицание „станковизма" и „вещизма" как самоцели и утверждение конструктивизма как переходного звена к производственному искусству. 24 ноября 1922 г. был знаменательным днем, своего рода „клятвой в зале для игры в мяч" — в этот день, как сообщает летописец Инхука, „двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от чистых форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность, как только живописцев, — бесцельной. Новый мастер *выкинул производственное знамя*". Это были — Родченко, Лавинский, Попова, Веснин и др.

Фактически, однако, лишь немногим художникам удалось поработать на производстве — как Л. Попова (скончавшаяся в 1924 г.), которая создала ряд интересных рисунков для тканей на ситценабивной фабрике (б. Циндель), и отчасти Татлин, кое-что сделавший на заводе Лесснер в сотрудничестве с Петр. Пролеткультом. Для всех остальных производственное искусство свелось к попыткам создания прозодежды (Попова, Экстер), к конструкциям на театре (Стенберги, Экстер, Степанова, Веснин), к проектам конструктивных укра-

шений площадей (та же Попова и Веснины) и больше всего к фотомонтажу обложек и плакатов (Родченко, Лавинский, Ган). Специальным убежищем и рассадником производственного искусства стал Пролеткульт, где с 1922 г. закрылись мастерские станковой живописи, а лабораторная деятельность получила установку на работу непосредственно производственного характера — для профсоюзов (знамена, значки, плакаты, праздничные оформления).

Почему же все-таки этот дружный прорыв в производство не привел к большим, ощутительным результатам? Нам думается, — по двум основным причинам. Во-первых, по причинам, не зависящим от художников — все той же хозяйственной конъюнктуры, которая препятствовала поднятию многих отраслей нашей промышленности, и того консерватизма, который вообще свойствен большинству наших хозяйственников. Единственным исключением в этом смысле, как известно, были фарфоровые заводы — Государственный ленинградский, с начала революции воспринявший новые советские рисунки (Альтман, Малевич и др.), а затем и Дулевский завод.

Но была и другая причина, воспрепятствовавшая смычке искусства с производством, — это чересчур утопический или отвлеченный характер большинства наших художественно-производственных опытов. Трагизм конструктивизма заключается в том, что он не учитывал переходного характера нашей эпохи и пытался сделать скачок в „небоскребное“ будущее, в российскую Америку — он привык к театральной свободе, к сценическим построениям (и обратно: он расцветал на сцене, потому что ему еще мало было места в жизни). Эта утопичность сказалась не только в татлинском памятнике III Интернационалу, но и в позднейших проектах, напр., во всех почти производственных макетах, представленных на 1-й Дискуссионной выставке 1924 г. Все эти архитектурные проекты грандиознейших зданий Коминтерна, дворцов труда и т. д. (Алексеева, Жукова, Руднева, Меньшутина) были явно невыполнимы; ближе к жизни были экспонаты 1-й рабочей группы конструктивистов, но они ограничивались конструкцией верстки печатного листа, детской книги и т. д. (Ган, Чичаговы, Гр. Миннер). Помимо утопичности, помехой внедрению проектов наших конструктивистов в жизнь были и некоторая геометрическая сухость и черствость тех проектов, которые касались оформления самого быта, в частности рабочих клубов и изб-читален. Наши инженерствующие художники забывали, что клуб — место отдыха уставших после работы людей. Эта сухость оформления, эта перегруженность строгими линиями, диаграммами и фотомонтажами могла способствовать лишь тому кризису клубной жизни и упадку клубной посе-

щаемости, которые одно время приняли характер угрожающего явления. Все это объяснялось одним непреложным фактом: слишком универсальными задачами, за которые брались наши художники, пожелавшие стать одновременно и архитекторами и инженерами. Совершенно очевидно, что подобная универсальность приводила на практике лишь к талантливому любительству.

Однако, в том же 1924 г. на выставке культшефства Вхутемаса можно было констатировать и положительные явления. Конструктивные установки для производственных клубных уголков, макеты клубных театральных сцен и т. п., работы по керамике и текстилю, выставленные здесь—все это был уже решительный шаг к жизни, к ее возможностям и потребностям. Это были уже результаты новой системы работы художественного вуза—из области псевдо-научного дилетантизма наших „производственников"-утопистов художественное производство перешло в область специального школьного преподавания и школьной практики. Производственные факультеты (архитектурный, полиграфический, текстильный, скульптурно-керамический, обработки дерева и металла) заняли в нашей высшей художественной школе равноправное место с факультетом живописным, с „чистым искусством". Вот подлинное завоевание Октября, чуждое большинству западных стран, и залог расцвета художественной культуры нашей страны. Идея производственного искусства вошла в свое закономерное русло!

*Ю. Пименов* Теннис

## V

Поворот к сюжетной изобразительности начался в нашем искусстве с 1922 г. Напомню основные факты. Весной этого

года после долгого перерыва подняли голову передвижники; правда, эта 48-я передвижная выставка сама по себе была крайне слаба, но организованный ею диспут всколыхнул молодежь. На этом „историческом“ диспуте впервые встретились и выступили с призывами к реализму будущие ахрровцы. Вскоре же была основана АХРР, и провозглашена программа „героического реализма“. К 1923 г. определились и те потребительские силы, которым в первую очередь нужен был этот новый реализм. Это был ВЦСПС, приступивший к организа-

*М. Сарьян* В Армении

ции постоянной художественной выставки на трудовые темы при своем культотделе. Это был ВВРС, устроивший в 1923 году, т. е. к годовщине пятилетия Красной армии, большую выставку „Красная армия“, а затем и постоянный военный музей. И, наконец, это был Музей революции, сложившийся также в 1923 году и также в тесном контакте с АХРР.

Такова внешняя канва, на которой впервые после революции стала прорастать сюжетная живопись. Каковы же внутренние причины, обусловившие это возрождение интереса к сюжетности, к той самой „картинке“, о которой столь презрительно отзывались деятели первых лет революции? Как известно, „правые“ приписывают эти причины внезапному и всеобщему разочарованию в „левых“, а „левые“ связывают их с наступлением нэпа и последовавшей отсюда художественной контрреволюцией. Нэп сказался на урожае частных портретов, натюрмортов, „ню“ и т. п. Но здесь причины были иные. Наступил момент, когда стране действительно понадобилась

реалистическая живопись.[1] В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, — новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи. После напряженных лет гражданской войны наступила пора „передышки", страна впервые смогла спокойно оглянуться на только что пережитое прошлое, подсчитать свои раны и победы, вспомнить о своих жертвах и героях и притом вспомнить, пока еще не поздно. Об этом грозном memento mori внезапно напомнили болезнь и смерть Ленина, которого искусство столь мало успело увековечить при жизни, — когда умер Ленин, все почувствовали, что что-то упущено, что надо хотя бы сейчас забыть всякие „измы" и удержать его реальный образ для потомства. На желании запечатлеть Ленина сошлись все течения — Кацман из АХРР, Петров-Водкин и Денисовский — из Оста...

С другой стороны, если в период военного коммунизма новый быт находился еще только в периоде тяжких родовых мук, то отныне, на пятый год революции, вполне естественно было желание увидеть в искусстве какие-то отражения тех новых человеческих типов и взаимоотношений, которые сложились в результате переворота. Разумеется, пять лет — это дистанция еще не очень большая для того, чтобы искусство могло выкристаллизовать этот новый, еще текучий и хаотичный быт; мы знаем, что великие исторические сдвиги всегда отображаются в искусстве лишь спустя известное время, когда пережитое отстаивается и твердеет. И все же, повторяю, совершенно естественно это желание современников увидеть *свою современность* в зеркале искусства. Не потому ли столь многолюдный поток зрителей хлынул на выставки АХРР? Таковы те психологические стимулы, которые вызвали потребность в искусстве образном, изобразительном и привели к кризису и ликвидации беспредметности.

Как же реагировало на этот новый социальный заказ искусство? Наиболее идеальным разрешением этой реакции было бы, разумеется, применение всех достижений, добытых за годы лабораторных исканий, к новой сюжетике. Но этого

[1] Было бы, однако, ошибочно приписывать АХРР инициативу возврата к реализму целиком. Это была идея, которая вообще носилась в воздухе в годы 1922—1923. Напомню читателю, что лозунг реалистического искусства был выдвинут в 1922 г. и о-вом „Бытие", что в 1923 г. состоялась выставка „Нож", художники которой намеревались исходить из содержания и „освободиться от власти формы", что в том же году имела место „Выставка картин" (художников „Бубнового валета"), самое название которой говорит о реакции против выставок вещей, конструкций и проч. Таким образом, вернее было бы сказать, что АХРР лишь наиболее последовательно выразил общий „дух времени".

не случилось. Этот новый социальный заказ застал нашу живопись врасплох. „Левые“ не поняли духа времени, они остались на тех же позициях — разве лишь перешли к фотомонтажу. „Левые“ по самому существу своему были скорее разрушителями, чем созидателями; эту роль они выполнили. Так произошло то, что новый сюжетный реализм, инициатива которого исходила от АХРР, оказался по самому своему рождению вовсе не новым художественным явлением. Будучи зачатым на выставке старых передвижников и возникнув на почве не только реакции против футуризма, но и нескрываемой ненависти ко всему левому художественному лагерю, этот реализм был скорее реминисценцией прошлого, чем каким бы то ни было продолжением первых пяти лет революции. Вместо того, чтобы явиться приложением формальных достижений, добытых за годы исканий, к революционному „**содержанию**“, ахрровский реализм был чужд какой бы то ни было преемственности со всем этим непосредственно предшествовавшим ему периодом нашего искусства. Это был разрыв, это был прыжок — но не в будущее, а в прошлое. Среди художников, объединившихся в АХРР, была не только столичная молодежь, но и середняцкая, провинциальная художественная масса, только теперь начавшая заявлять о своем существовании. Этим фактом предопределился самый характер ахрровского реализма, с его исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протоколизм и пренебрежением к проблеме формы. Если левые говорили — „от формы к содержанию“, то ахрровцы провозглашали диаметрально противоположное — „от содержания к форме“.

*П. Вильямс* Портрет В. Э. Мейерхольда

В этом же направлении действовала и вторая силовая линия — самый первоначальный характер того спроса на искусство, который определился к 1923 г. Я уже упомянул выше о том, что спрос этот исходил от трех учреждений, которые стремились в некоем юбилейном порядке отобразить историю и быт революции, как, например, Музей Красной армии и Музей революции. Здесь дело шло не столько о длительных художественных исканиях, сколько о более или менее спешной работе на заказ с определенной установкой. Переучиваться и искать было некогда, а между тем, тяжелые годы революции с их отсутствием материалов, с их потребностью в плакатах за счет картин, несомненно, „отучили“ художников от живописи, снизили их мастерство.

*Д. Штеренберг* Митинг

Впрочем, как раз выставка „Красная армия“ должна быть отмечена как одно из наиболее отрадных художественных явлений за все это десятилетие. Комиссия по организации выставки „Красная армия“ в этом смысле была права, когда писала в предисловии к каталогу, что выставка эта — „первый опыт объединения мастеров живописи и скульптуры разных направлений вокруг идеи художественного отражения эпохи пролетарской революции“. Выставка дала ряд отличных художественных произведений, которые и до сих пор всегда упоминаются нами в качестве лучших достижений нашей эпохи. Таковы были монументальный, полный пафоса и динамики портрет Троцкого — Анненкова, прекрасное по глубине чувства „После боя“ — Петрова-Водкина, „Февральская революция“ — Кустодиева, „Газета на фронте“ — Яковлева, „Проводник“ — Шухмина, „Вхождение Красной армии в Красноярск“ — Никонова и целый ряд портретов: Седякина — работы Чехонина, Егорова — работы Лансере, Элиавы (Шарлеманя) и т. д.

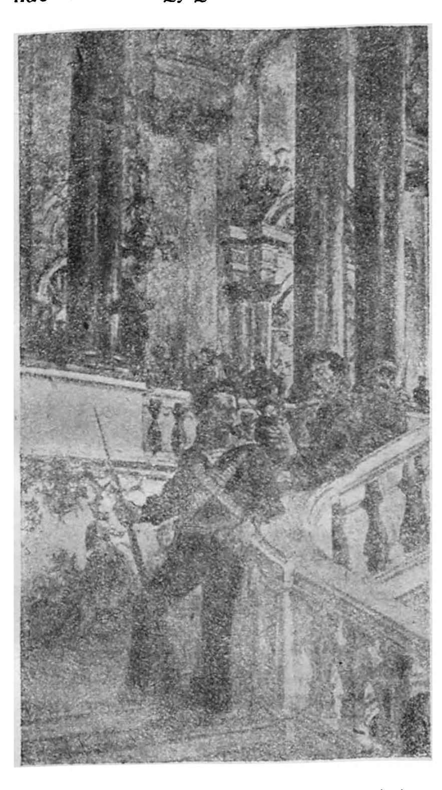
Хуже обстояло дело с батальным и героическим жанром, который мы видели как на выставке „Красной армии“ (Горелов, Греков), так и на дальнейших выступлениях АХРР, осо-

бенно на выставке 1925 г. „Революция, быт и труд“. В работах, посвященных девятьсот пятому году (Горелов, Владимиров, Шестопалов, Белый, Дроздов, Луппов), было много крови, избиений, расстрелов, но не было действенной стихии *масс*, а ведь год девятьсот пятый — прелюдия Октября. В работах, посвященных гражданской войне (Карпов и др.), не было самого главного: революционного пафоса, динамической композиции. Героика была сведена здесь к хронике, к холодному рассказу о событиях, к натуралистическому беспорядку или академической статичности (Карпов—„Вооружение рабочих“); пожалуй, только Френцу („Взятие Зимнего дворца“) и Никонову (как в его „Красноярске“, так и в „Бомбисте“) удалось подняться над этим общим тоном. В общем же нельзя скрывать того, что в большинстве ахрровских попыток героического жанра было весьма мало захвата, заражающей взволнованности. Эта были большие иллюстрации в красках, но не чаемая АХРР и действительно нужная нам живопись в плане „героического реализма“ — того, который был у Сурикова, отчасти Репина и С. Иванова. Вот почему ошибочно было бы искать в этих работах (как, например, громадном произведении Пчелина „9 января“ или Бродского „Заседание II Конгресса Коминтерна“) какие-либо завоевания Октября.

*А. Козлов* Восстание

Эта неудача героического жанра объясняется тем, что за него брались представители старшего поколения, чуждые ощущения „героического“ и поэтому подходившие к своим задачам казенно. Русская живопись вследствие исторических условий старого режима, вообще говоря, чужда героических традиций, которые развивались в других странах на почве „любви к прошлому и национальной гордости“. Много ли осталось в нашей живописи от 14 декабря, от эпопеи пятого

года? Поскольку же в нашем искусстве историко-героические традиции пробивались, это были мотивы страдальчества, а не победы, как, напр., у Сурикова. Само русское прошлое не могло воспитать в нас этого ощущения *победной* героики. Только 1917 г. впервые дал нам это недостающее ощущение триумфа, и только новое поколение сумеет претворить его в живописи.



*А. Осмеркин* В Зимнем дворце в октябре 1917 г.

Большего можно было ожидать в области бытовой живописи — здесь у нас есть традиции. Будущий историк этого десятилетия воздаст должное АХРР за самую инициативу возврата к бытовому жанру, за энергию, проявленную АХРР в этом отношении. Перельман справедливо констатирует, что члена АХРР „можно было видеть у станка, в казарме, на конгрессе Коминтерна, съезде советов и т. д., что не было ни одного крупного общественного события, на которое не откликалась бы АХРР“. Но тот же будущий историк по совести отнесет большинство этих произведений АХРР скорее к области художественного репортажа, нежели подлинного искусства. Все это лишь зарисовки и этюды в красках, к тому же в красках тусклых и серых. Один из членов АХРР, Котов, писал: „Слово героический есть непременное и основное понятие в символе веры АХРР, говорящее о том, что мы целиком живем с нашей эпохой, мы захвачены ее мощным потоком и вместе с рабочим классом восторженно переживаем торжество подъемов революционной волны“. Увы, эти прекрасные слова

остались словами! Подход большинства ахрровцев к проблеме изображения быта — менее всего „восторженный“: он по существу своему безразличен, внешен, поверхностен. В этом смысле постоянная художественная выставка культотдела ВЦСПС, имеющая своей задачей художественно отобразить борьбу, быт и труд рабочего класса, едва ли может рассматриваться как достойный памятник Октября. Общее впечатление, производимое ее живописными произведениями, — угнетающее, минорное. Здесь труд показан как маята, как тяжкая доля

*П. Кончаловский* В трактире новгородском

рабочего класса, а вовсе не как сознательный труд пролетариата — для себя самого.

Темные, серые, бурые краски, вялость и дряблость формы — все это наследие народнического подхода к труду и к народу, лишь как к объекту „жаления“. За немногими исключениями (Савицкий, Шухмин, Терпсихоров, Лехт, Журавлев, Дормидонтов), здесь нет ни одной бодрой, активной, действенной ноты! Это не революционный реализм — это „бытовизм“.

Мы подходим здесь к общей оценке пятилетней работы АХРР. Ее крупная заслуга — ее программа. АХРР выдвинула перед нашей живописью новую тематику, обратила взоры художников к мотивам труда, быта, изучения природы и жизни народностей СССР — к фиксации на холсте *нашей страны и эпохи.* И, вместе с тем, беда АХРР в том, что она опиралась на художников среднего, обывательского типа и поэтому не

нашла того революционного пафоса, который один только мог предохранить „героический реализм“ от снижения до примитивного „бытовизма“, не нашла той новой и обобщающей художественной формы, которая отвечала бы *новому содержанию* нашей эпохи.

## VI

В этом отношении мало изменило дело и вхождение в состав АХРР в 1925 г. большинства „московских живописцев“, т. е. бывших членов „Бубнового валета“. Они остались в АХРР „чужаками“. Здесь необходимо сказать несколько слов вообще об эволюции „Бубнового валета“ и его отпрыска — молодежи, объединившейся в 1921 г. в о-во „Бытие“.

Как известно, мастера „Бубнового валета“ (1911—1916 гг.) получили название русских или, еще точнее, московских сезаннистов. В довоенную эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. „Бубновый валет“ противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискусстников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую влюбленность в яркую плоть и кровь вещей, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до „лубочности“ выразительность. С годами, по мере того, как „бубновые валеты“ из бунтарей становились признанными мэтрами, эта эмоциональная экспрессивность уступала в их живописи место музейным реминисценциям, хорошему классическому „тону“, маститой виртуозности, местами даже замене цветовых исканий — исканиями тональными (Кончаловский, Машков, Фальк).

Вместе с тем, с отпадением от „Бубнового валета“ Гончаровой, Ларионова, Бурлюка, Шагала в нем иссякла струя острого *бытового* экспрессионизма, самого интереса к *быту*. Правда, в результате общей эволюции всего советского искусства в живописи как старших мастеров „Бубнового валета“, так и их молодого окружения („Бытие“) появились элементы нового современного жанра — образы крестьян, комсомолок, работниц и т. д., и этот сдвиг, разумеется, следует приветствовать. Мы видим эти новые мотивы у Кончаловского, Машкова, Лентулова, Осмеркина, талантливого Новожилова, Богданова, Сретенского и др. Все, что они делают, — ярко, свежо, сочно, полнокровно в сравнении с серизною ахрровцев. В этом смысле живопись молодежи из „Бытия“, с ее культом солнца, зелени, воздуха может радовать нас как проявление бодрой близости к природе, как признак физического здоровья нашего молодняка. Но для этих художников, как для ти-

пичных эпигонов импрессионизма, в сущности безразлично, что писать — дерево, яблоко, крестьянина, комсомолку, любую вещь. Это — живописный реализм чисто внешнего, зрительного порядка, для которого весь мир — сплошной натюрморт. Преодоление этого поверхностного, однообразно „сырого“, красκового материализма, — вот то, чего мы ждем от талантливой молодежи „Бытия“. Ибо только этот шаг освободит ее от той обывательской безмятежности, которая несовместима с современностью, не терпящей срединного, „ни теплого, ни холодного“ отношения к миру и человеку.

*Ю. Меркулов* Буденный

Как раз обратный полюс — живопись другого молодого течения, духовным отцом которого был безвременно погибший под поездом в 1922 г. В. Н. Чекрыгин. В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта мы потеряли большую надежду — надежду на искусство, богатое фантазией, героикой, монументальностью. Этот молодой художник был полон громадным зарядом динамичности, искавшей себе выхода в широких синтетических замыслах. Только наша трагическая эпоха войны и революции могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов. И в месте с тем, наряду с этим углубленным психологизмом Чекрыгин нес с собою мечту о фреске, о монументальной стенописи, так и оставшуюся невоплощенной. Чекрыгин был слишком молод, чтобы создать школу, но его искусство оказало большое влияние на всю группу его даровитых товарищей — членов о-ва „Маковец“. Они унаследовали от него, к сожалению, не столько монументальность композиции (за исключением Чернышева, работающего над возро-

жданием фрески), сколько его метафизичность, его интимизм, его душевную встревоженность. На творчестве художников „Маковца“, особенно в области рисунка, лежит печать большой и тонкой культуры, но в неменьшей степени — и печать некоего интеллигентского пессимизма и смятения перед лицом великих событий, свойственная и германскому экспрессионизму. Наиболее реалистически и бодро настроенные художники „Маковца“ — С. Герасимов (крестьянские типы), Шевченко, Чернышев (давший целую серию „Юных пионерок“) и некоторые другие.

Нам остается коснуться „О-ва четырех искусств“. Здесь сосредоточены наши зрелые мастера графики, живописи, скульптуры. Если бы мы захотели среди величайшего разнообразия „четырех искусств“ отыскать общую ноту, пришлось бы констатировать, что это общее — декоративизм, и притом декоративизм восточной складки. Недаром тон задают здесь П. Кузнецов и М. Сарьян. Первый из них, пионер нашего ориентализма, в общем мало сдвинулся за последние годы, оставшись попрежнему непревзойденным в области восточного пейзажа (кроме Бухары и Туркестана, он дал еще отличную крымскую сюиту) и слабым в области жанра (как, например, его „Ленин среди детей“). Второй, несомненно, эволюционировал. В последних сарьяновских пейзажах Армении уже нет прежней жесткости, напоминавшей гравюру на линолеуме. Широкими, спокойно монументальными коврами расстилаются перед нами его величавые горные пейзажи Армении, „народным художником“ которой стал Сарьян. В этом ясном панорамно-синтетическом охвате армянской природы сказалось то новое уверенное мироощущение, та новая национальная гордость армянского художника, которые стали возможны лишь после Октября, давшего свободу национальностям. Правда, созерцание Сарьяна односторонне: он изображает праздничный лик Армении, но не показывает нам той будничной и, вместе с тем, героической борьбы с природой, которую ведет новая, строящаяся советская Армения.

Вот интереснейшая задача, встающая перед всеми вообще нашими ориенталистами — показать новый, пробуждающийся от статики и фатализма советский Восток! Пока что отметим все же в качестве несомненного достижения послереволюционной живописи ту большую тягу на Восток, которой все больше и больше приносят дань наши художники (Кондауров, Оболенская, Рождественский, Лобанов, Котов, Карпов и др.). Октябрь открыл перед ними окно на Восток, и они созерцают его с чувствами, диаметрально противоположными верещагинскому империализму. От этого стыка нашего искусства с новым, советским Востоком хотели бы ожидать больших и пло-

дотворных результатов; вспомним, что от ориентализма родился пламенный романтизм во французском искусстве. Но то был романтизм батальный, мы же чаем романтизма, пламенеющего героикой труда.

Говоря об „О-ве четырех искусств“, нельзя не остановиться на одной из крупнейших его фигур — Петрове-Водкине. Некогда Мариэтта Шагинян, пытаясь объяснить сонную статичность творчества Петрова-Водкина, прибегала к понятию „азиатизма“. Действительно, Петров-Водкин — от Востока, от иконы. Однако, громы Октябрьской революции пробудили и этого большого художника от его азиатского сна, от его мистической неподвижности. Мы уже указали на прекрасную работу художника — „После боя“, исполненную для выставки „Красной армии“. Отозвался Петров-Водкин и на смерть Ленина; его Ленин в гробу в окружении проходящих масс — один из лучших и искреннейших вкладов в нашу „лениниаду“. Но, пожалуй, самое знаменательное в эволюции творчества Петрова-Водкина — это его новые женские типы. Мы помним прежних его матерей — это были мадонны. В своей новой работе „Матери“ художник уже спустился с неба на землю. Эти матери, одна уже кормящая, другая еще беременная под вздутым синим одеялом, — подлинные женщины-работницы в каком-нибудь доме материнства и младенчества, на пятом этаже, откуда виден реальный Ленинград. Какое-то чувство важности и торжественности жизни, чувство величия нашего быта разлито в этой картине. Петров-Водкин — один из очень немногих наших художников, которые *так* эпически чувствуют наш быт. Не будем бояться жупелов — в подобном ощущении „святости“ быта, в этой апологии рабочего материнства есть нечто глубоко „верующее“ в это рабочее человечество и, вместе с тем, чуждое розановщины и всякой елейности. Конечно, Петрову-Водкину недостает еще крепости, энергии — его живопись иногда анемична, но все это в большой степени искупается стремлением художника к синтезу, к монументальности, его положительным приятием новой жизни. Увы, наш бытовизм не может этим похвалиться — наши лучшие художники-бытовики, как, например, В. Лебедев, — это сатирики: они видят в быту только уродливое и смешное. Петров-Водкин хочет видеть в нем прежде всего положительное, радостное, жизнеспособное, и это — черта чрезвычайно ценная.

Если Петров-Водкин — поэт будней, то покойный Кустодиев, о котором нельзя не сказать, подводя итоги этого десятилетия, прежде всего живописец революционной праздности. Кустодиев прекрасно чувствовал быт провинциальный, купеческий. Но быт Октября был закрыт от него по самому со-

циальному и психическому складу его натуры; кроме того, прикованный к креслу, он мог наблюдать великую эпоху лишь из окна своей мастерской. [1] Другие художники изображали будни революции, ее гримасы, страдания и радости — Кустодиев предназначен был выявить ее радости. Как раз то, за что брались другие. Кустодиев выразил ту торжественную праздничную, пеструю стихию, которую революция высвободила в хлынувших на улицы массах. Это ликование толпы художник показал уже в своей картине „27 февраля 1917 г.“. В „Ночном празднике на Неве по случаю II Конгресса Коминтерна“ оно вылилось в торжественной феерической форме. Наконец, в незаконченной своей работе „27 января 1924 г.“ (похороны вождя) Кустодиев сумел поднять свою излюбленную декоративность до величавого пафоса. Он безвременно умер, не успев осуществить данный ему Комиссией Совнаркома к 10-летию Октября заказ — триптих на тему „Радость труда и отдыха“ — заказ почти символический для этого „художника радости“.

Подводя некоторые итоги этому беглому обзору [2] русской живописи, мы видим, что почти вся она, в лице всех действующих в настоящее время художественных групп, пришла к некоему единому фронту — к *советской сюжетике*. Образы революционного и трудового быта, новые человеческие типы, рожденные революцией — вот та общая платформа, которая единит нашу живопись, как бы резки ни были ее формальные расхождения (АХРР, „Бытие“, „4 искусства“, „Жар-цвет“ и т. д.). Правда, перед нами лишь начало пути, но самый факт победы советской сюжетики заслуживает быть отмеченным. как большое достижение последних лет. И главное — достижение не халтурно-приспособленческого (как это было еще недавно), но несомненно искреннего „порядка“. Оно свидетельствует о том, что процесс „советизации“ чувствования и мышления нашей художественной интелигенции (равно как и научной интеллигенции) совершился; внутренний „саботаж“ некоторых кругов первых лет революции остался далеко позади.

[1] Кустодиев, впрочем, принес некоторую дань и быту революции; таковы его образы матросов с девицами, блоковскими „Катьками“, которые раньше „с юнкерьем гулять ходили, с солдатьем теперь пошли“.

[2] Я не говорю о других художественных обществах, потому что все они, при всем их старании „омолодиться“, переменив старое название на новое, не могут скрыть своего старого художественного лица, передвижнического или мирискусстнического — они обречены на вырождение. Но хотелось бы здесь упомянуть двух художников, стоящих вне обществ и действительно „молодых“ — К. Юона и Архипова, получивших звание первый — заслуженного и второй — народного художников. Архипов, несмотря на свой почтенный возраст, нашел в окружающей его действительности достаточный заряд бодрости, чтобы создать отличную серию жизнерадостных „баб“.

## VII

Мы бегло охарактеризовали нашу сюжетную живопись. Однако, совершенно несомненно, что современное содержание требует и новой *современной формы*. Даже самое революционное по своей идее художественное произведение может оказаться холостым выстрелом, если оно имеет устаревшую оболочку. Стоит ли повторять азбучную истину, что каждой исторической эпохе, каждому новому классу свойственно свое формопонимание, свой художественный язык? Однако, неучет этой истины был бедою нашего сюжетного реализма, каким он вылился в живописи АХРР. Наша сюжетная живопись развивалась в стороне от линии развития молодого левого искусства, живя перепевами передвиженческого натурализма или французского импрессионизма. Между тем, наше левое искусство могло оплодотворить ее новыми формальными достижениями. Как ни абстрактна была живопись наших беспредметников, супрематистов и кубистов, однако, она утверждала большие ценности, могущие стать предпосылками искусства современности. Эти ценности были — новая, четкая, организованная манера письма, столь непохожая на обычную лирическую расхлябанность русской кисти, новые завоевания в области цвета, композиции, фактуры, которые могли стать новыми могучими средствами эмоциональной выразительности.

Между тем, левая живопись, как мы указали, медлила перейти на новые рельсы. Встреча левого станковизма с новой социальной сюжетикой произошла только в 1924 г. на 1-й дискуссионной выставке в Москве. До этого момента были лишь отдельные явления, указывающие на тягу от беспредметности к образу, к изобразительности. Здесь в качестве одного из пионеров следует упомянуть Д. Штеренберга. В его натюрмортах 1918 — 1919 гг. фактурные искания и „двоякая“ точка зрения служили задаче наиболее выразительного выявления образа — вещи. Кубисты разлагали вещь на отдельные грани, супрематисты вообще отказались от нее; Штеренберг вновь восстанавливает бытие вещи, как таковой. С наивным (а на самом деле глубоко рафинированным) реализмом он внушает нам с помощью различных фактур различные ощущения материала: мрамора, дерева, тарелки, рыбьей чешуи. И вот его натюрморты: пустынный мраморный стол, на нем один — одинокий — стакан варенца, два пирожных или две селедки, выписанные с той благоговейной любовью, какая могла быть лишь у людей голодных лет, когда вещь стала предметом мечты и вожделения. Здесь техницизм формы считается уже с психологизмом содержания. Эти нартюрморты Штеренберга —

своеобразные отображения революционных лет, своего рода „исторические документы“.

Знаменательно, что именно из мастерской сначала Фаворского, а затем Штеренберга вышла та вхутемасовская молодежь, которая впервые подошла к современной сюжетике. Таковы были выпускники 1922 г. — Вильямс, Меркулов, Вялов, Люшин, давшие работы на звание художника с такими сюжетами как „Буденный“, „Парад“, „Радиоприемник“ и т. д. Вплотную к этой современной сюжетике молодежь подошла на „1-й дискуссионной выставке“ в 1924 г. Здесь, на ряду с конструктивистами и проекционистами впервые появились новые группы сюжетников. Правда, группы эти были микроскопические; так, группа „Быт“ состояла из... двух человек, другая группа честно назвалась „Объединением трех“ (Гончаров, Дейнека, Пименов), третья группа—„Конкретивисты“—числила пять человек. Но дело не в количестве, а в тех заданиях, совершенно новых для „левой“ живописи, которые поставила перед собой эта молодежь. „Современность, ясность задачи, точность обработки“ — таковы были лозунги „конкретивистов“. Конные красноармейцы, митинг, милиционер, „монтаж О. Д. В. Ф.“ футбол, прачка, чайная — таковы были темы, заинтересовавшие наших первых левых „реалистов“.

Уже на этой выставке определились те характерные черты, которые легли в основу возникшего в 1925 г. „Общества станковистов“. Этими чертами являлись выбор сюжетов преимущественно урбанистического, наиболее актуального современного характера, скорее графическая, нежели живописная манера письма (по черному фону), игра контрастами плоскостей и объемов, динамичность композиции, броская „вывесочная“ выразительность. В такой же мере, в какой ахрровцы были художниками „сермяжного“, провинциального склада, последними эпигонами народничества 70-х годов, а художники из „Бубнового валета“ были сезаннистами на чисто московский обжорно-красочный лад, остовцы явились детищем урбанистической и индустриальной культуры. Отсюда их динамичность и вывесочность, их жесткая манера живописи, навеянная маркировкой и расцветкой машин и аэропланов. Отсюда их восприимчивость к германскому экспрессионизму, к остроте кино-монтажа, к детективу. И в то же время ученики Фаворского, остовцы — модернизаторы иконописи, иконописного маньеризма. Отсюда тот парадоксальный и пикантный сплав, который являет собою живопись Оста, синтез „иконного“ с американским.

В настоящее время мы можем уже безошибочно утверждать, что Ост дал целую плеяду весьма одаренных художников, перед которыми есть несомненное будущее. Таков А. Дей-

нека, превосходная работа которого „На стройке новых цехов" обличает в нем художника, *по-новому* влюбленного в машинизм и умеющего показать красоту (и притом без всяких кавычек) этого машинизма, кружевного ажура новой железной архитектуры. Таков Ю. Пименов, влюбленный в спорт и физкультуру, в динамику телодвижений. Таков Меркулов, добивающийся особого патетического выражения образов нашей Красной армии. Таков Вильямс, написавший выразительный портрет Мейерхольда; Лабас, давший интересный „Завод" и „Городскую площадь"; Козлов — с его „Восстанием"; Вялов — с его „Лениным"; Денисовский, Гончаров и др. Быт улицы — вот главные объекты наблюдений остовцев. Они ищут новых, четких, линейно-объемных форм, которые выразили бы характер не только нашей урбанистической эпохи, но и наш новый человеческий „типаж". Ибо революция вызвала к жизни новый тип русского человека — человека в кожаной куртке, русского американца, твердого и деловитого. Остовцы ищут его воплощения. Революция вызвала у нашей молодежи небывалую жажду физического развития, культ спорта и физкультуры. Пименов фиксирует это новое „бытовое явление". Революция вызвала новый тип рабочего и работницы — не забитый, но бодрый, налитый энергией. И Дейнека рисует перед нами женщин на стройке, с крепкими стальными мускулами, с улыбкой на лице.

Увлечение машиной остовцев доходит нередко до объективного, почти натуралистического и прейскурантного ее изображения (например, „Хронометраж" Барща). Но вместе с тем было бы несправедливо не видеть того, что эта молодежь уже отошла от того фетишизма машины, который свойственен был ранним годам революции. Она все более и более понимает то, чего не понимал Пунин — не в самом машинизме специфическая черта революционной живописи (ибо машинизм еще более — на Западе), а в идее нового взаимоотношения между хозяином — пролетариатом и подвластной ему машиной.

Мы видим — перед нами значительный шаг вперед по сравнению с АХРР и ее дряблой художественной формой. Ост — продукт современности. Но это не значит, что художники овладели ею. Их творчество все еще полно эклектизма и маньеризма, свойственного Ходлеру; оно все еще чуждо понимания среды, ощущения России, русского пейзажа; с другой стороны, оно, как я уже говорил, скорее графично-линейно, нежели живописно (в качестве живописцев можно назвать Штеренберга, Лобаса, Тышлера). Только в самое последнее время Ост начинает преодолевать свою склонность к черному цвету, злоупотреблению лаком и переходит к цветности.

*М. Рокицкий* **Фреска**

Перед нами, конечно, еще далеко не найденный стиль, но в нем уже есть некоторые стилистические предчувствия будущего. Живая ценность Оста в том, что это молодняк, рожденный революцией. Он прислушивается к биению жизни, к велениям эпохи. Он знаменует собою конец лефовской фразы, начало подлинного художественного делания.

К концу десятого года революции мы можем констатировать начавшееся равнение нашего искусства не только по линии сюжетной, но и формальной. Острые углы сгладились, намечается некая средняя равнодействующая — кристаллизуются некие общие черты, свойственные молодой живописи, производственному оформлению и архитектуре. Возьмем ли мы журнал „У станка" (рисовальщики из Оста), пролеткультовские фотомонтажи и клубные оформления, или бросим взгляд на некоторые достижения нашей молодой архитектуры (дом „Известий", Госторг и т. д.) — мы увидим господство общих конструктивистических черт, четкость и организованность. 10-я годовщина революции предоставляет оформление площадей и улиц Московскому Пролеткульту. Мы видим: то, что было жизнеспособного и творческого в левом искусстве, не сошло на-нет — вобрав в себя коррективы жизни, оно в конце концов входит в эту жизнь.

Говоря о современном советском искусстве, мы часто забываем историческую перспективу, подходим к этому искусству, как к „готовому результату", и упускаем из виду, что перед нами известный процесс. Вслед за годами вынужденного безделья или халтуры (разруха, голод, отсутствие материалов, избыток декларатopства, „ударный" темп заказов, хаос в учебном деле) настали годы систематической работы. Только теперь могут сказаться их плоды. В нашем искусстве мы пережили период разрушительный и подходим к концу периода восстановительного; только теперь, вслед за ним, можно ждать периода творческого. Мы видим только первую шеренгу молодняка, за нею идет новая рать — крепкая дисциплинированная молодежь, проходящая через горнило невиданной в прежних вузах профессиональной учебы и политической сознательности. Можно ли сравнить теперешнего „вхутемасовца" (еще Ленин назвал их „славными ребятами") с прежним „не от мира сего" юношей-художником, воспитывавшимся на античных богах? Будем с бодрой надеждой ждать этих новых всходов.

Да, конечно, за это десятилетие наше искусство претерпело не мало испытаний, получило не мало ударов. Целый ряд крупнейших мастеров оказался по ту сторону баррикады, другие — умерли. Это — ущерб, конечно, большой, и с ним нельзя не считаться при подведении десятилетних „итогов".

Но, разрушая, революция, как и природа, не терпит пустоты: она созидает и восполняет. „Идет новых ратников строй“. Происходит пока еще не для всех явная, но несомненная социальная передвижка искусства. Только теперь, а не раньше, можно говорить о *пролетаризации* нашего искусства. [1]

В Вхутемас и в рабфак при нем, как в новую Мекку, стекаются молодые низовые, рабоче-крестьянские силы со всего Союза — здесь можно встретить белоруссов, татар, едва говорящих по-русски туркмен. Новые свежие „местные“ соки, просачивающиеся из глубин страны, обещают влиться в организм нашего искусства. Пусть зарубежники боятся этого идущего „хама“, мы его приветствуем. Слишком варится в собственном соку наша столичная художественная деклассированная богема. Все европейское искусство тоскует по „примитивам“ — но их мало на капиталистическом Западе и их много еще, этих самородков, в недрах нашей шестой части света, столь богатых безымянным творчеством масс.

Эти преспективы связаны не только с притягательной силой столиц. Еще более крепит нашу надежду обратный процесс — растущая децентрализация нашей художественной культуры. До Октября жизнь нашего искусства исчерпывалась столицами; во всей остальной „провинции“ было лишь несколько средних художественных „училищ“, и царила художественная „тишь да гладь“. Теперь мы являемся свидетелями небывалого художественного оживления „на местах“. За один только прошлый год состоялись: первая выставка Ассоциации революционного искусства Украины — в Харькове, Всебелорусского объединения художников — в Минске, Общества художников „Новая Сибирь“ — в Новосибирске, Общества художников Урала — в Перми и т. д. Растет национально-культурное сознание народов СССР, а вместе с ним кристаллизуется и национальная краевая живопись. Правда, мы, в „центре“, почти не знаем ее, и отсюда неотложная задача взаимного художественного ознакомления народов Союза. Но одно мы знаем твердо — фронт нашего искусства и его живой состав возросли после Октября в *громадных размерах!*

Вспомним, сколько первоклассных дарований дала даже в прежнее время наша „провинция“ организму общерусского искусства (Левицкий, Боровиковский, Репин, Куинджи, Лагорио, Перов, Суриков, Нестеров), и мы поймем, чего можно ожидать от этого возрождения краевого искусства при новых условиях! Не об искусстве Москвы и Ленинграда, но об искусстве СССР должны и уже можем мы говорить.

[1] По данным 1926/27 г., в Вхутемасе 45% студентов рабочие и крестьяне.

Таковы великие тенденции и перспективы, раскрывающиеся перед нами в итоге истекающего десятилетия. И, однако, оно застает наш художественный мир в состоянии некоторой идейной и организационной хаотичности и разброда. Растет реакция против той „свободы“ и „хозрасчетности“, которую предоставил искусству нэп; все более и более намечается тяга к великому принципу первых лет революции — государственному регулированию искусства, государственным заказам, которые сменились заказами случайными и неавторитетными, другими словами — тяга к созданию такого же авторитетного центра, каким была коллегия Изо 1918 — 1920 гг. Необходимость пересмотра художественной политики партии и власти по отношению к Изо становится неотложной необходимостью. Не меньше, чем театр и литература, сделало наше изобразительное искусство для революции, и не менее их заслуживает оно внимания!

— Октябрь сблизил изобразительное искусство и в частности живопись с улицей, с массой, с празднеством.

Это — то, что осталось, что пустило корни, втянув даже самую массу в самодеятельное оформление ее празднеств. 10-я годовщина Октября вновь предоставляет улицы и площади искусству.

— Октябрь впервые выдвинул всю громадную проблему внедрения искусства в производство, в трудовой и будничный быт.

Это то, что еще целиком остается сделать и что будет сделано по мере роста наших художественных возможностей и преодоления консерватизма наших хозяйственников.

— Октябрь революционизировал всю систему нашего художественного образования, построив ее на художественном мастерстве, на равноправии „чистого“ и „производственного“ искусства.

Это то, что частью уже сделано, но требует еще большой сети художественных школ и большой увязки их со всем планом народно-хозяйственного подъема страны.

— Октябрь влил в искусство новые молодые классовые и национальные силы.

Это то, что ширится с каждым днем — и, однако, побольше внимания всем молодым побегам, самородкам нашего многоплеменного народа!

— Октябрь легализовал формальные художественные искания той самой молодежи, которая раньше была пасынком нашего искусства, и тем приобщил наше искусство к западноевропейской художественной культуре.

И, однако, это лишь „буржуазная революция“, в лучшем случае лишь предпосылка для построения нового искусства,

которое отвечало бы нашим социалистическим устремлениям; для последнего одного формализма недостаточно.

— Октябрь (хотя и с известным опозданием) привел все течения нашего искусства к сюжетной изобразительности, к социальной тематике, к задаче отображения нашей эпохи.

И, однако, надо помнить, что только при условии поднятия художественного качества, художественной формы этот реализм явится фактором революции, а не мещанской реакции. Не назад, а вперед.

— Октябрь дал нашему искусству нового коллективного зрителя — широкие массы, рабочие клубы, общественные организации.

Нам остается работа по поднятию художественного уровня этого зрителя и его реальной потребительской мощи; этот зритель должен стать потребителем. Не снижать искусство до наличных вкусов масс, а подымать массы до понимания искусства, развивать художественную грамотность — вот наша задача.

— Октябрь выдвинул идею планомерного государственного поощрения искусства, государственных выставок и государственных заказов.

Это то, к чему нам следует вернуться, дабы изжить хаотичность нашей художественной жизни и утвердить подлинно социалистическую роль государства в отношении к искусству.

Таков баланс, таковы заветы Октября. Осуществим же его великие идеи, доделаем то, что он декларировал и не успел сделать. С перевалом от первого ко второму десятилетию да будет нашим лозунгом — от слов к делу!

1927

# ГРАВЮРА И ГРАФИКА

## I

Истекшее десятилетие отмечено у нас расцветом искусства „черного и белого“, искуства обложки и иллюстрации, книжной графики и гравюры. Можно спорить о высоте художественного уровня других видов нашего изобразительного искусства, можно сомневаться в больших достижениях нашей советской живописи и скульптуры, но количественный и качественный рост нашей гравюры и графики совершенно бесспорен.

В пользу этого факта говорит целый ряд соображений. Извне — его подкрепляет большой успех всех заграничных выступлений нашей графики (выставки в Венеции — 1924 г., в Париже — 1925 г., в Лейпциге и Флоренции—1927 г., наконец, теперь в Кельне), а в связи с этим признание заграничной художественной прессой нашего высокого мастерства в этой области. Внутри — о нем свидетельствует расширение недавно еще узкой группы наших графиков до целого художественного отряда, все более и более пополняемого молодыми силами.

Мы можем говорить уже о целой новой советской плеяде рисовальщиков и граверов — о целом графическом или, вернее, „полиграфическом“ фронте нашего изобразительного искусства. Наконец, о том, что перед нами жизненное явление, живой процесс, свидетельствует и наличие в нашей графике разнообразных и напряженных исканий, как индивидуальных, так и групповых, по-разному подходящих к проблеме искусства „черного и белого“; так, установилось известное разделение между двумя основными очагами нашей графики — московской и ленинградской „школами“. И при всем том, несмотря на это искательство, именно в графике мы найдем уже и отстоявшиеся, завершенные, почти классические произведения — подлинные документы и своего рода памятники нашей эпохи. Таковы некоторые гравюры В. Фаворского, А. Кравченко, рисунки Лебедева, Верейского, Купреянова и др.

Вместе с констатированием этого факта „расцвета графики“ приходится отметить и другой, противоречащий ему

факт — крайне малую осведомленность широких слоев нашего читателя и зрителя об этом самом расцвете, крайне редкое устройство у нас графических выставок и скудную литературу, посвященную графике. Между тем, пора, наконец, осознать это новое на фоне нашей художественной жизни явление и сделать из него соответствующие художественные и общественные выводы. Как раз за последнее время имел место своего рода смотр этого участка нашего художественного фронта — выставки „Гравюры СССР за 10 лет“ в Музее изящных искусств и „Графического искусства с 1917 г. по 1927 год“ в Ленинградской Академии художеств. Оживилась и литература о графике; появилось несколько изданий, ей посвященных, из которых наиболее крупное — коллективный труд сотрудников „Печати и Революции“, вышедший в Гизе под редакцией В. Полонского. [1]

## II

Начало новой русской декоративной графики обычно связывается с Петербургом 900-х годов, с деятельностью петербургской группы художников „Мир искусства,“ наиболее крупными представителями которой были: А. Бенуа, Сомов, Добужинский, Лансере, Бакст, Билибин, Остроумова-Лебедева. Фактически это действительно так — именно в журнале того же названия, вокруг которого объединились указанные мастера и который издавался С. Дягилевым, впервые стали появляться графические заставки, виньетки, заглавные листы, утвердившие право существования искусства „черного и белого“.

Чем же можно объяснить, что именно Петербург стал колыбелью графики, что именно в нем сложился культ изящной иллюстрации? При объяснении этого явления обычно приводятся доказательства чисто психологического свойства. Так, Н. Радлов еще в 1913 г. писал; „Графика — это заслуга Петербурга: Москва очистила живопись от литературы, а Петербург создал книжную графику. Наши столицы — представительницы двух противоположных художественных темпераментов“. Петербург — город строгой архитектуры; величественных линий — по преимуществу графичен. Москва же — пестрая и провинциальная — по преимуществу живописна. Приблизительно так объясняет этот художественный водораздел и сейчас Голлербах в своей статье в каталоге ленинградской выставки. „Пасмурные мутные дни и прозрачные ночи Петербурга, его классическая и ампирная архитектура, величавые силуэты памятников, узоры решеток, хранящие ритм побежденного металла — может

[1] „Мастера современной гравюры и графики“. Сборник материалов. Государственное издательство. 1928. Цена 10 р.

быть, именно это строгое великолепие города породило в художниках „Мира искусства" любовь к скупому и четкому оформлению зримых вещей, к изысканным сочетаниям черного и белого. Дягилевцы создали настоящую изобразительную апологию Петербурга.[1]

В известной степини это, конечно, верно: в Москве глаз не находит такого богатого материала для линейного изображения, как в классическом и прекрасном по свой архитектуре Ленинграде. Но все же констатировать только это одно — это значит еще ничего не разъяснить. Дело не только в классическом характере Петербурга, как города, но и в классовом характере самих „дягилевцев" — художников, которые объединялись С. Дягилевым, этим культурным представителем русской аристократии, художников, которые видели в графике путь к созданию не только „изящной книги", но и к запечатлению всей своей любви к дворянской культуре, к изысканному и великолепному прошлому. „Мир искусства" — это художественный ретроспективизм, это тоска по былому величию Версаля и Царского Села (А. Бенуа), по былой эротической прелести женщины XVIII века (К. Сомов) — это поэтизация быта уходящего класса. И, конечно, именно на условном и декоративном, на уточненно-ажурном языке линий, а не в более грубых, более плотских, более материальных формах живописи и могли ярче всего вылиться это умонастроение „дягилевцев", этот их „традиционизм". Другое дело Москва — откровенно буржуазная, купеческая, пестрая, чуждая великосветских традиций, где не было Дягилевых, а были Рябушинские, издавшие „Золотое Руно" и требовавшие самого последнего „модерна" в архитектуре и обстановке.

Мирискуссники были, конечно, первоклассными мастерами декоративной графики. Но чрезвычайно характерно, что когда разразилась февральская, а затем и Октябрьская революции, это поколение осталось верным себе: в 1918 г. появилась знаменитая фривольная „Книга Маркизы" К. Сомова, в 1922 г. — альбом рисунков „Версаль" А. Бенуа, затем серия гравюр „Павловск" Остроумовой-Лебедевой. Как будто ничего не изменилось! Впрочем, кое-что изменилось — „Северная Пальмира" лежала поверженная, затихшая, окутанная колючей проволокой октябрьских дней, и Добужинский отобразил ее трагический облик в альбоме своих литографий „Петербург в 1921 г." (так же как Шиллинговский в своем альбоме офортов „Петербург, Руины и Возрождение").

И только С. Чехонин открыто перешел на сторону новых потребностей жизни и создал в своих обложках, как и в

[1] См. „Графическое искусство в СССР", сборник статей, изд. Лен. Акад. художеств. 1927.

своем фарфоре, особый стиль „советского ампира“, да еще Кустодиев, до тех пор воплощавший в графике „красоту“ купечества и провинции, нашел в своей жизнерадостной

*А. И. Кравченко* Баррикады. (Гравюра на дереве)

демократической натуре достаточно сил, чтобы откликнуться на новую тематику и новый уличный „типаж“, и приходится не раз сожалеть о безвременной кончине этого чуткого наблюдателя жизни.

Таким образом, для „мирискусников“ графика была орудием определенной общественной идеологии, и хотя они формально открыли дорогу для „красивой книги“, но между ними и нашей советской графикой дистанция огромного размера. Новая графика родилась в новой революционной Москве. И здесь в качестве существеннейшего обстоятельства надо отметить, что если для петербуржцев понятие графики ограничивалось в сущности рисунком, тушью, акварелью, то новая графика прежде всего возродила гравюру и — что особенно существенно — забытую, имеющую столь славное прошлое гравюру на дереве. А здесь, как мы видим, различие не только техническое, но и принципиальное.

Переход от чистой графичности к „гравюрности“ — одна из основных черт новой московской графической школы.

## III

Если до революции роль графики ограничивалась лишь „изящным“ книжным украшением, то отныне диапазон ее значительно расширился и демократизировался, распространившись на более доступную для читателя книгу, на новую эмблематику, как официальную, так и в особенности профсоюзную (эмблемы профсоюзов), на журнальную илюстрацию. Здесь, конечно, должна быть отмечена и деятельность Госиздата, взявшего с 1922 г. курс на привлечение к работе в самых широких размерах наших художников.

Бурная эпоха революции обрела в графике именно тот резкий и четкий, лаконический и динамический язык, который был ей нужен и которого не могла дать живопись, в первые послереволюционные годы пережившая сильнейший кризис. Не этим ли объясняется вообще тот подъем у нас за десять лет искусства рисунка как самостоятельной художественной ветви, который позволил Третьяковской галлерее открыть несколько новых комнат, посвященных „чистому рисунку“.

В частности, именно в выпуклой гравюре, в гравюре на дереве и линолеуме, эта эпоха нашла способ воспроизведения, наиболее ей созвучный, а в смысле своей способности к мультипликации и наиболее практичный.

Вот основные факторы, способствовавшие подъему у нас графики и в особенности возрождению гравюры и тому неожиданному обстоятельству, что „живописная“ Москва не только догнала „графический“ Петербург, но и обогнала его.

А. Сидоров, один из первых летописцев советской графики, справедливо указывает на то, что началом ее развития является 1918 г., с его еженедельными журналами, как „Москва“, Пламя“, „Творчество“, и некоторыми красноармейскими журналами, впервые приступившими к печатанию не только штриховых рисунков, но и подлинных гравюр на дереве. Правда, хронологически возродителями деревянной гравюры, хотя и тоновой, а не штриховой, были еще и в Петербурге проф. Матэ, Остроумова-Лебедева и И. Павлов. Но только теперь ксилография подняла голову — именно потому, что репродукционная техника упала. На тогдашней дешевой бумаге сетчатое клише давало лишь бесформенное пятно, и только линейный рисунок художника обеспечивал хороший результат; более того — по тогдашним временам было вообще труднее изготовить клише, чем вырезанную гравером доску. Так, согласно немецкой поговорке, „из недостатка сделано было достоинство“: разруха, плохая фотомеханика открыли дорогу ксилографии — этому древнейшему и демократичнейшему виду гравюры. В течение почти всего XIX в. ксилография отбывала почти исключительно репродукционную повинность, добиваясь лишь наиболее виртуозной имитации того или иного оригинала (даже фактуры живописи). Теперь она могла подняться на высоту свободного и самостоятельного искусства. Недаром в 1918 г. в Москве возник и специальный „Сограв“ — союз граверов (Павлинов, Фалилеев, Павлов, Нивинский, Пискарев и др.).

Мы подходим здесь к основной черте послереволюционной графики — ее полиграфичности, ее связи с производством. В этой связи Федоров-Давыдов правильно усматривает даже специфическое отличие именно молодой московской школы графического искусства от ленинградской. В основе ленинградской графики лежат начала, в значительной степени унаследованные от мирискуссников — рисуночность и каллиграфичность, некоторая абстрактность и интеллектуализм (Чехонин, Витберг, Лео). Молодая московская графика, прежде всего, материальна. „Она проникнута интересом к материалу, стремлением показать в оттиске гравюры все возможности и свойства дерева“.

В самом деле, если мы обратимся к работам крупнейшего (хотя и наименее популярного, ибо большинство его работ еще в... портфелях издательств) мастера современной гравюры, ставшего уже главою целой московской школы, В. А. Фаворского, то увидим в них уже целую „эстетику дерева“. При этом любовь Фаворского к материалу — не эстетство, а своеобразное послушание материалу производственника. Как это ни пародоксально, но понадобилась революция, чтобы могло утвердиться подобное своеобразное, чисто рабочее, трудовое,

профессиональное „самосознание", чтобы художник почувствовал себя тоже „от станка". Фаворский не только не стремится скрыть, затушевать технику гравирования, самый процесс резьбы, самое мускульное усилие свое (как то делалось раньше путем, напр., перекрещивания штрихов), а, наоборот, „честно" обнажает манеру, делится с зрителем трудностью своего трудового процесса. Такова его теперь уже знаменитая манера параллельной штриховки или четкого, броского зигзагообразного и спирального штриха. Смотря на гравюру Фаворского, мы чувствуем, как из пустоты плоской доски рождаются, выявляются путем нажима штихеля (резца) образы, и как они на наших глазах „круглятся", становятся объемными, скульптурными. А. Эфрос остроумно назвал его „Сезанном гравюры". И действительно, так же, как Сезанн, Фаворский — отнюдь не „виртуоз", не ловкач — наоборот, его искусство — многотрудное „в поте лица" преодоление косного материала. В некоторых мелких своих работах (инициалах, книжных знаках) он кажется уже даже не „резчиком", а изумительным ювелиром. Вместе с тем Фаворский по-новому чувствует книгу — как некую вещь, которую надо не столько украшать, сколько конструктивно строить, компановать. И чрезвычайно характерно, что элементами композиции, которыми он заполняет обложки или книжные знаки, ему служат чисто производственные же мотивы. В этом отношении обложка журнала „Печать и Революция" — целая революция. Фаворский украшает обложку журнала элементами типографского набора, создает особый стиль, эстетизирующий само производство, являющийся апологией самой полиграфии.

Но если стиль Фаворского несколько формален и даже аскетичен, то в творчестве другого из московских мастеров, А. Кравченко, мы чувствуем уже темпераментность подлинного поэта гравюры. Если Фаворский в своих гравюрах „скульптурен", то Кравченко прежде всего „живописен": его комбинации черного и белого, его бурная динамическая штриховка создают впечатление прежде всего сочно-насыщенной живописности, декоративного богатства. И вместе с тем, как никто, он обладает способностью волновать зрителя действенной, полной движения жизнью своих образов. Самый характер его штриховки, его бегущей зизгзагами линии внушает это ощущение пылкого динамизма. Недаром Кравченко — великолепный иллюстратор романтиков — Гофмана, Диккенса и Гоголя, этих мастеров фантастики и гротеска. И, однако, Кравченко — сын нашего времени. Он умеет выражать не только сказочность, но и реальнейшую современность — таковы его гравюры на революционные темы; он умеет чувствовать не только „гротескное", но и трагическое — таковы его величаво-скорбные

листы, изображающие Колонный зал во время пребывания в нем тела Ленина.

Недостаток места не позволяет мне остановиться на других граверах, заслуживающих полного внимания. Таков отличный иллюстратор и фанатик книги, работающий над проблемой нового алфавита, Н. Пискарев. Таков весь „выводок“ Фаворского — ученики его по Вхутеину: даровитейшие Шпинель и Аксельрод, Падалицын, Фрам, Гончаров и др. Таков своеобразный и самостоятельный искатель новых приемов гравюры Д. Штеренберг.

За последнее время происходит некоторое обратное влияние — воздействие Москвы, и в частности Кравченко, на Ленинград в смысле активирования в нем ксилографии (Белкин, Юдовин, Каплун, Митрохин). Особенно интересна группа молодых граверов — Фан-дер-Флит, Бриммер, Мочалов, Орлова. В этом смысле знаменательно, что ленинградским граверам удается даже выпускать специальное издание — сборники текущей „Гравюры на дереве“ (вышло уже два сборника). Вместе с тем, ленинградская гравюра чужда фактурных исканий Фаворского и в общем остается верна спокойным классическим традициям „Петербурга“. Перед нами, таким образом, две группы: московская и ленинградская, как бы дополняющие друг друга.

И если даже деревянной гравюре и не суждено в будущем играть особенно крупной роли в книжной графике — ибо как-никак это способ „архаический“ — то все же большое освежающее ее значение, как особого, максимально четкого и выразительного метода оформления творческой мысли, не пройдет бесследно для нашей графики в целом.

## IV

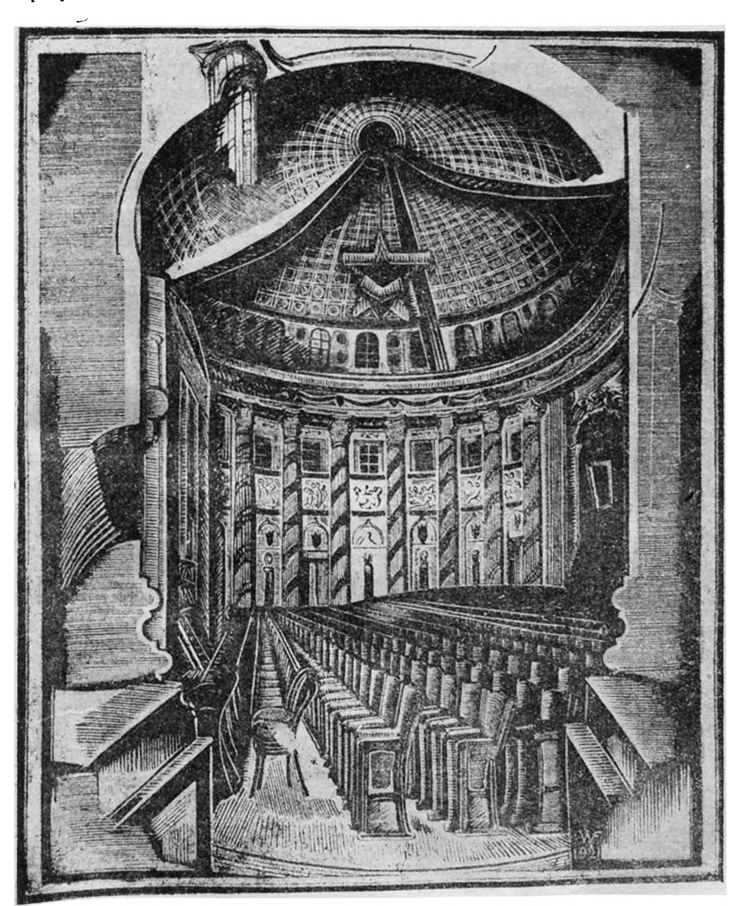
Коснемся теперь содержания нашей графики — ее революционной ценности. Глубокое внутреннее обновление и изменение ее тематики не подлежат сомнению. Вспомним круг вдохновений дореволюционной графики, все то, чем питались „Мир искусства“ и его „ретроспективные мечтатели“ — всю эту специфическую поэзию „Северной Пальмиры“ и Версаля, сомовской эротики и билибинской экзотики — и сравним их с кругом образов современной нашей графики и гравюры, и тогда нам станет ясным весь происшедший здесь идеологический сдвиг. Творчество мирискуссников было вместе с тем последней данью старой России — России Пушкина, Гоголя, Тургенева, Фета, Лескова, Достоевского. Творчество современных граверов иногда возвращается к классическим мотивам (и будет, конечно, возвращаться по мере переиздания классиков), как, на-

пример, Фаворский („Домик в Коломне“), Кравченко („Портрет“) или Конашевич („Помещик“ Тургенева). Однако, трактует оно их уже иначе: свободнее, сквозь призму современной выразительности и динамизма. Но главное, что характеризует содержание современного графического искусства — это, конечно, не реминисценция прошлого, а преломление современности. Разумеется, этот процесс происходил постепенно, сначала серп и молот чисто механически вплетались в „мирискуснический“ узор (Чехонин)... Но постепенно чисто линейному декоративизму или мягкой „акварельной“ интимности мирискусников современная графика противопоставила иной язык — энергичной выразительной линии, сочного пятна и динамической конструкции.

Изображая Свердловский (бывший Екатерининский) зал в Кремле, Фаворский показывает его совсем не так, как показали бы его прежние „стилисты“ — без всякого пиетета по отношению к старине; Фаворский дерзновенно ломает и „выворачивает“ архитектуру зала, чтобы подчеркнуть его объемность, динамику его конструкции. Столь же смело „обошелся“ с классическим Петербургом и Ю. Анненков, иллюстрируя „Двенадцать“ Блока и показав „Северную Пальмиру“ лишь в качестве фона — разбросанного и „сдвинутого“ с места красногвардейской революцией. Такие насыщенные динамикой, и героикой произведения, как „Крейсер Аврора“ и „Броневик“ Купреянова, как „Баррикады в Москве“ или патетическая сюита „Похорон Ленина“ Кравченко, как „Силуэты Парижской Коммуны“ Ю. Анненкова, как „1917 год“ В. Фаворского, „Красноармеец“ Шпинеля, „1905 год“ и „Смычка“ Аксельрода и Шпинеля, как иллюстрации Падалицына к „10 дням, которые потрясли мир“ и т. д. — все это листы, которые останутся в нашем искусстве, как хотя и немногочисленные, но подлинные художественные и, вместе с тем, исторические документы большой значимости.

Более того, можно утверждать, что мы имеем здесь такие следы воздействия революции на искусство, каких не видим еще в нашей живописи, чрезмерно повествовательной и прозаической, а потому и лишенной революционного тонуса, революционной зарядки. Графика — контрастнее, лаконичнее, острее, „целеустремленнее“, и отсюда ее эмоциональный эффект. Так, Фаворскому на поверхности небольшего листа бумаги удается дать синтез всего 1917 года, начиная от окопов и кончая речью Ленина. Сюда можно присоединить и гравюры Фалилеева („Баррикады на Пресне“) и Шестопаловой („Манифестации“), и восхитительные миниатюрные эмблемы крестьянского труда Пискарева, и альбом „Революционная Москва III конгрессу Коминтерна“ (Шпинель, Аксельрод, Моторин и

др.), а также целый ряд портретов деятелей революции работы Анненкова, Купреянова, Усачева, Павлинова, из которых некоторые превосходны — и художественно и историографически.



*В. А. Фаворский* Свердловский зал Большого Кремлевского дворца (Гравюра на дереве)

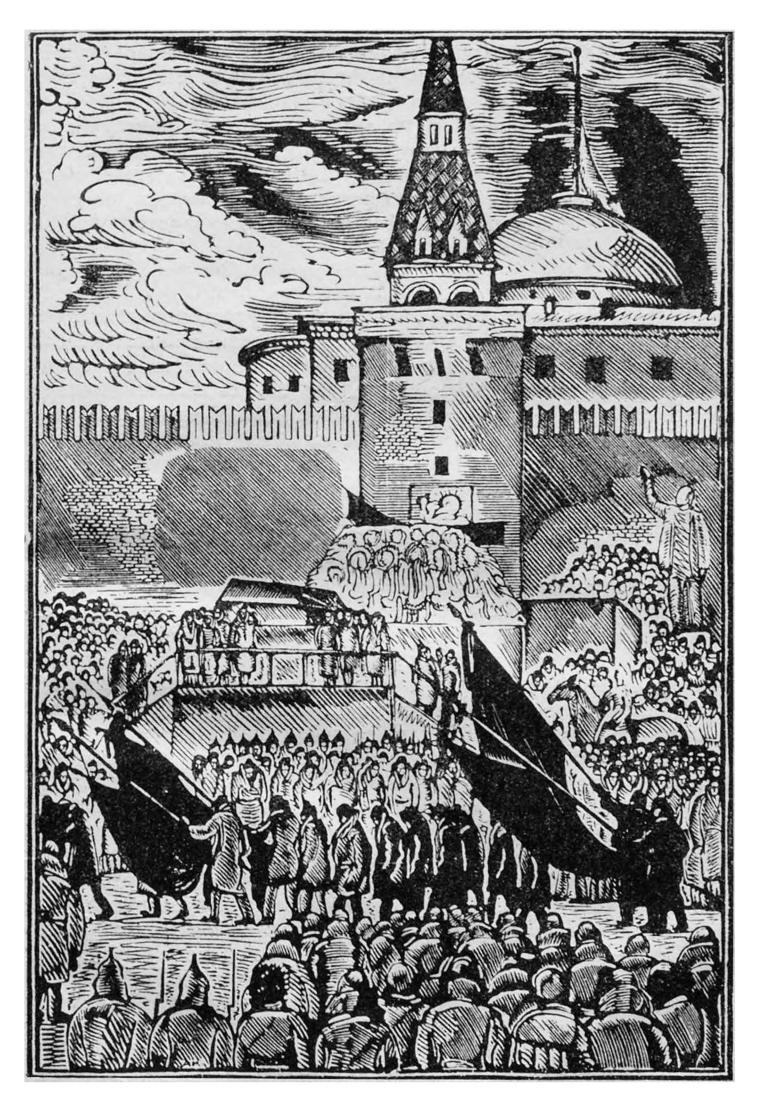
Таким образом, если наша графика не выработала еще своего нового „стиля“, то все же в ней уже есть некоторые новые черты, совершенно противоположные графике „дягилев-

цев“ — как в плане формы, так и содержания. Идет новое поколение графиков, воспитанное Московским Вхутеином и Ленинградской Академией художеств,—поколение, выходящее из „низов“, и это сулит дальнейшую, если еще не пролетаризацию, то демократизацию этого икусства — все большее проникновение его советской идеологией.

Меньшей значимостью отмечены в нашей графике бытовые наблюдения—Кустодиева, Лебедева, Анненкова, Конашевича, Митрохина. Правда, в „матросье“ Кустодиева и особенно в цикле „Улицы Революции“ В. Лебедева (талантливейшего из наших бытовых рисовальщиков) мы находим выразительнейшую документальную правду как послеоктябрьской, так и нэповской улицы, но правду наполовину. Ибо не только ухарями-матросами и их „Катьками“, не только нэпманшами и проститутками, как у Лебедева, исчерпывается „типаж“ пореволюционной улицы. У наших графиков — гипертрофия иронии и злобы и недостаток чутья к положительному, к подлинно новому. В этом смысле надо сказать, что наши художники бытовики весьма уступают и французу Т. Стейнлену, умевшему, наравне с сатирой, выискивать и облюбовать положительное в пролетарском быту, и Ф. Мазереелю, который и на улицах Парижа, среди вакханалии всеобщей купли-продажи, находит золотые зерна человечности. Будучи ближе к немцам, к Г. Гроссу, наши графики (как, например, Конашевич) в то же время не имеют ясной революционно-критической установки немецкого художника-коммуниста; интересы фактуры для них почему-то на первом плане.

Из гравюр чисто-бытового облика отмечу работы Якимченко и Соколова „Выпуск стали“, „Двор завода“ (с некоторой, впрочем, оговоркой: уж очень они документально будничны).

В отношении трудового содержания, впрочем, как раз за последний год и наша графика обогатилась новой, чрезвычайно значительной страницей — индустриальной тематикой. На „совнаркомовской“ выставке к 10-летию Октября мы увидели прекрасные заводские рисунки Верейского (Лен. металлический завод) и железнодорожные пейзажи Купреянова, и ленинградские строительные мотивы Дормидонтова и Павлова, и образы Загэса у Нивинского, и строящуюся Советскую Армению — у Шиллинговского. Здесь перед нами подлинно новая глава в истории русской графики, которая открыта нашими днями и которую можно назвать н е о - р е а л и з м о м. Мы видим не старинный Петербург, каким изображали его А. Бенуа и Остроумова-Лебедева, и не „мертвый город“, каким оплакивал его Добужинский, а город, воспрявший к новой активно-трудовой жизни. Мирискуссники были пленены



*А. И. Кравченко* Похороны Ленина. (Гравюре на дереве)

линейным узором ампирных решеток Петербурга, современные графики на свойственном им языке линий и пятен „открыли“ иной узор — железных мостов, радио-столбов.

Мы видим здесь уже не архитектурно-исторический, но индустриальный пейзаж. Пейзаж, которым мы догнали английского гравера Бренгвина. Однако, этого мало: надо обогнать англичанина, надо показать этот же пейзаж, но оживленный пролетариатом, строящим новое государство.

## V

Итак, не приходится сомневаться в том, что наша графика сделала очень большой шаг вперед как в смысле своей технической демократизации (гравюра на дереве и линолеуме, литография), так и революционизирования своей тематики.

Было время, когда гравюра существовала лишь для узкого круга любителей, „собирателей эстампов“; затем круг этот пополнился библиофилами, ценителями красивой книги и заказчиками экслибрисов (книжных знаков). Наконец, с проникновением ксилографии в полиграфию потребителем гравюры стал и более или мение рядовой читатель. И, однако, было бы „фразой“ утверждение, что подлинная художественная графика и в частности гравюра уже завоевали нашу массовую книгу. Лучшие произведения нашей гравюры и литографии — это альбомы, сюиты, совсем недоступные массовому потребителю. Что же касается искусства книги, то, достигнув отличных качеств в небольшом ряде изданий как Госиздата, так и в особенности частных издательств: „Аквилон“, „Петрополис“, „Алконост“, которые лопнули, не найдя широкого покупателя, художественная графика в настоящее время сохранилась у нас лишь в области обложек и иллюстраций детских книг.

Говорить же о подлинно-художественной иллюстрации советской массовой книги можно сейчас лишь с очень большой натяжкой. Проблема создания такой массовой художественно-оформленной книги — еще вся впереди; она будет разрешена только тогда, когда улучшится наша хозяйственная, издательская конъюнктура и... повысится вкус наших издательств.

Этот далеко не оптимистический вывод не укрылся и от редактора книги „Мастера современной гравюры и графики“ В. П. Полонского.[1] „Гравюра и графика, — говорит он, — имеют все данные, чтобы сделаться организаторами, агитаторами и пропагандистами подлинного демократического искусства. Текстильная промышленность, обойные фабрики, Нарком-

[1] Иллюстрацией этого является и сама книга „Мастера современной гравюры и графики“, выпущенная почему-то Госиздатом, по высокой цене — десять рублей, несмотря на то, что в ней старые клише.

почтель, Наркомфин, издательская промышленность, табачная, пищевкусовая и т. д. и т. д.—необозримые области, в какие должно устремиться искусство, чтобы вытеснить пошлятину, поднять художественный уровень, ликвидировать художественную безграмотность". И на вопрос, много ли делается у нас в этой области? — он справедливо отвечает: „Не будем хвастать: маловато"... „Наши художники не принимают участия в украшении массовых предметов быта, а именно здесь открываются широкие возможности граверам и графикам. Они не завоевали даже типографской промышленности. Они не занимают должного места в продукции наших издательств. Искусство гравюры влачит жалкое существование, не имея возможности прорваться и пробиться к потребителю, правда, пока весьма ограниченному. И мы стоим перед опасностью постепенного замирания этого искусства, если политика наших издательств не придет ему на помощь".

Для того, чтобы понять, насколько справедлив этот призыв к „популяризации искусства графики", к ее поддержке и всестороннему использованию, следует только сравнить эти две области, между которыми у нас действительно зияющая пропасть. С одной стороны, мы имеем такие вершины нашего искусства графики и гравюры, как большие альбомы „Петербург в 1921 г." Добужинского, „Индия" Ватагина, „16 автолитографий" Кустодиева, „Крымская сюита" Нивинского и т. д., или такие жемчужины графики, такие изысканнейшие миниатюрные книжечки, как „Сверчок на печи" Кравченко, а с другой стороны—такие... низины художества для „простого народа", как плакаты и лубки АХРР'а и даже Госиздата (уж не говоря о „художественных" изданиях других ведомств, как Наркомздрав, Наркомзем)!

Наш плакат, пережив полосу своего неожиданного расцвета, и идейного и художественного, в самые тяжелые годы военного коммунизма, начиная с наступления нэпа, упал как в том, так и в другом отношении. Некоторым исключением является специфический участок кино-плаката—хотя и тут немногие хорошие образцы, вроде работ бр. Стенберг, Альтмана, Лавинского, Акимова, тонут в разливном море халтуры, дешевки, псевдо-европейского „шика" и проч. В то время как в первые революционные годы наш плакат выходил из рук первоклассных художников-графиков (Лебедев, Нивинский, Моор, Купреянов, Черемных, Масютин и др.), последние в настоящее время бойкотируют его или, вернее, бойкотируются нашими издательствами.

Что касается наших массовых лубков, то они в массе своей ничем не лучше, а в ряде случаев и хуже сытинских лубков „доброго времени". Вся разница лишь в том, что там

фигурировали казаки Кузьмы Крючковы, а здесь фигурируют красные кавалеристы. Между тем, удалось же даже и частнику Кнебелю выпустить в свое время серию стенных картин, созданных Добужинским, Серовым, Лансере, Кардовским, — отчего же в наши дни подлинные художники не привлекаются к созданию лубков, социальная значимость которых неимоверно повысилась по сравнению с прошлым? Ведь советский лубок — это стенная картина и для мест общественного быта и для жилища рабочего и крестьянина. Почему же наши графики, граверы и литографы не привлекаются к этой важной культурной задаче? Объяснять это тем, что они не умеют творить для масс — не приходится, ведь вот сумели же Аксельрод и Шпинель сделать отличные громадные гравюры „1905 год" и „Смычка" (линолеум и дерево), оставшиеся никем не использованными. Наконец, что значит, не умеют? Научатся! — если их к этому делу привлекут. Но привлекают художников третьего сорта и даже типичных станковистов-живописцев потому, что... им можно мало платить, а эти третьестепенные „оригиналы" еще более искажаются в литографии (ибо никакой увязки между художником и литографом не имеется).

Все это относится и к нашим календарным стенкам; раньше в этой области не „брезгали" работать А. Бенуа, Сомов, Билибин, Кустодиев, теперь украшения многомиллионных календарей... вообще по ту сторону всякой критики. А что сказать о самой демократической области приложения искусства — папиросных коробках или — в особенности — о карамельных упаковках и обертках? Здесь в большинстве случаев нет даже и стыдливой видимости „советизации", а просто-напросто повторение традиционных женских головок, Пьеро и Коломбин, целующихся молодоженов и проч. заграничной мещанской пошлятины. [1]

Итак, перед нами картина разительного контраста: с одной стороны, „расцвет" чистой графики, которым мы справедливо козыряем перед буржуазной Европой на всех наших заграничных выставках, а с другой стороны — почти полная неизвестность этой самой графики нашему собственному широкому читателю-потребителю и засилие халтуры по всем линиям массовой художественной полиграфии (как пла-

[1] Справедливость заставляет, впрочем, отметить, что на графическом факультете Лен. Академии устраиваются конкурсы эскизов, плакатов, этикеток и т. д., и здесь можно отметить работы Бесщапова, Хижинского и др., но, пожалуй, единственным уголком промышленности, в котором использованы были до сих пор настоящие наши художественные силы, явилась фарфоровая промышленность, в частности, Лен. фарфоровый (б. императорского) завод. Здесь работала целая плеяда художников во главе с Чехониным. Но как раз чисто графический стиль не совсем отвечает характеру фарфоровой росписи.

кат, лубок, картонаж). Картина мало утешительная и совсем не отвечающая интересам культурной революции, интересам окультурения нашего быта!

Более того, — положение вещей совсем не соответствующее идеологии социалистического государства, с точки зрения которой не должно быть различия между „высшим" и „низшим", „чистым" и „прикладным" искусствами. Строго говоря, художественная обертка для нас важнее по своему воздействию на вкус широких масс, нежели самая архихудожественная сюита гравюр, могущая красоваться лишь на столе любителя-интеллигента.

Нельзя не указать также и на качество рисунков в наших еженедельных журналах и особенно журналах сатирических. Мы видим здесь, также как и в других областях искусства полиграфии, „неувязку" с подлинной графикой. У нас образовалась замкнутая группа художников спецов по „журнальной части", монополизировавших дело иллюстрации в своих руках и хотя и способных „срочно" откликаться на злобу дня, но... весьма далеких от подлинной графики. А между тем читателю этих журналов из номера в номер упорно преподносят все те же имена с их заштампованным стилем. И опять-таки получается парадокс: графика — графикой, а иллюстрация — иллюстрацией. Надо расширить узкий круг журнальных художников — вовлечь в журналы лучшие имена нашей графики, приучить их откликаться на общественные темы. Ведь сумели же в свое время в сатирических журналах 1905 г. откликнуться на них даже „мирискуссники", как Добужинский, Лансере, Кустодиев и др.

Всей этой неувязке не должно быть места. Большой, высококвалифицированный и богато-одаренный отряд наших графиков, выросших за последние годы, должен быть, наконец, призван к производственной социально-значимой работе — к работе над оформлением массовой книги, плаката, лубка, обертки, обоев и т. д.

Наша гравюра, действителано блестящая по своей технике и внутренней насыщенности, не должна выродиться в нечто самодовлеющее, в станковый „эстамп". *Ее ждут запросы самой жизни.* И над этими запросами пора уже серьезно призадуматься нашим издательствам.

1928

# НАША СКУЛЬПТУРА

Вот и товарищ тебе, Дискобол!

*А. Пушкин*

I

До последнего времени произведения скульптуры фигурировали у нас лишь на общехудожественных выставках и, будучи на них элементом случайным, а к тому же и проигрывая среди пестрого живописного окружения, эти „белые" экспонаты мало затрагивали зрителя. Он проходил мимо них с холодком.

Это слабое внимание к скульптуре — явление весьма застарелое. Это продукт десятилетий, имеющий свои „исторические" основания в области русских скульптурных традиций вообще. Разумеется, было бы поверхностно утверждать, что скульптура в России искусственно насаждена из-за границы и что она не имеет своих корней в народе: наша северная резьба допетровского времени, равно как и все наше „кустарное" игрушечное творчество, уцелевшее до сих пор (эта подлинная скульптура в миниатюре!), доказывают обратное. Но наша „большая" скульптура, благодаря которой Петербург — один из самых блестящих, монументально-декоративных городов в мире, возникла лишь при Петре I, расцвела при Елизавете и пошла на убыль после Николая I. Начавшись с Растрелли-отца и дав напоследок Мартоса и Клодта, она стала мельчать именно потому, что все более мельчал русский „просвещенный" абсолютизм, которому все менее становилось дела до великолепия и благоустройства отечественных городов и парков. От „Медного Всадника" Фальконэ — до пугала Трубецкого и „Царь-избушки" — таков круг, описанный нашей скульптурой, поскольку она отображала государственность. Чем ближе к нашему времени, тем чаще создание памятников вверялось в России бездарным карьеристам, а вкусы градоначальников и губернаторов побеждали всякие конкурсные постановления Академии художеств. С другой стороны, ясно, что наша скульптура XIX в.

не могла найти своей опоры в лице нашей общественности — слишком слабо развитой, мало инициативной и не имевшей даже достаточно „национальной гордости", чтобы культивировать память своих же „гражданских" героев. К тому же каждый памятник, даже Пушкину и Гоголю, квалифицировался правительством, как нечто „оппозиционное". В свою очередь и сама передовая общественность, из действительной оппозиции, все более и более (устами, например, Стасова) внушала нашему ваянию чисто публицистические задачи, считая, что в России „не до вопросов формы и качеств" (такова скульптура Антокольского, Гинзбурга, Каменского, Беклемишева). Что же касается русской буржуазии, как мецената, то мы знаем ее пластические вкусы по садовой скульптуре Хлыпова — у Островского, по декадентскому модернизму московских тузов Рябушинских. И в результате, лишенная монументального размаха, оторванная от архитектуры, наша скульптура снизилась до самого будничного жанра, до портретных головок и статуэток. Самое понятие скульптуры, как искусства города, исчезло — оно сменилось живописно эскизным подходом к скульптуре, как к комнатной или выставочной вещи. Монументальность осталась лишь как ретроспективная „греза" художников „Мира искусства", — „греза" о старом Версале, о старом Петербурге.

Так возник скульптурный импрессионизм Паоло Трубецкого, психологизм Голубкиной, мистицизм Врубеля и, наконец, архаизм Коненкова. Впрочем, в лице последнего, подлинного „лесовика", резчика по дереву, уже приподымала голову потенциальная, но веками затаенная скульптурная стихия народа...

## II

Революция создала как раз те самые объективные предпосылки для развития скульптуры, которых не было в вырождавшемся старом режиме. Даже сам А. Бенуа, если не ошибаюсь, заговорил о великой миссии русского ваяния и зодчества — создать новый Версаль, Версаль не короля, но его величества Народа. Эта революция не только не принесла с собой вандализма по отношению к памятникам скульптуры, как этого боялась буржуазия (количество упраздненных памятников у нас очень ничтожно), но и взяла их под свою опеку и более того, — выдвинула целую скульптурную программу-максимум. Устами предсовнаркома скульптура была провозглашена делом общественно-государственной важности. Я разумею идею В. И. Ленина о „монументальной пропаганде", об единовременном воздвижении в обеих столицах хотя бы временных памятников великим людям политики, науки

и искусства. Идею, словно имевшую в виду уподобить Россию лучшим эпохам Эллады и итальянского Ренессанса, когда скульпторы творили для общины, когда „народ" бывал нередко судьею искусства. Идею, осуществление которой сразу же наверстало бы все то, чего не сделала старая Россия в отношении своих же великих людей (Белинского, Бакунина, Кольцова, Некрасова, Радищева, Перовской, Салтыкова, Чернышевского, Шевченко и т. д.). И это — в 1918 г.!.. Конечно, программа эта не была и не могла быть осуществлена. Не только потому, что был назначен слишком „ударно" малый срок, но потому, что не оказалось у нас ни достаточно сильных скульпторов, ни достаточно монументальных навыков и знаний. Последние годы старого режима атрофировали их.

Между тем, идея „монументальной пропаганды" (особенно после смерти ее вдохновителя) пустила побеги по всей стране. Желание увековечить вождей революции с совершенно невиданной на Руси, почти стихийной силой прокатилось повсюду, от Москвы до Ташкента. Нечего и говорить о том, что большинство этих памятников, особенно на местах, чаще всего вырастающих „самотеком", весьма низкого, „кустарного" качества, но важно другое: вся эта волна памятников свидетельствует о пробуждении массовой потребности в скульптуре, которой раньше не могло быть. Ибо раньше широкие массы населения не знали вообще искусства улицы. Только революция могла дать им „право на улицу", только она могла вернуть нашим площадям их публичное значение, а нашей скульптуре — ее подлинное призвание — быть искусством *социальным*.

Справедливость требует, однако, заметить, что указанное мною выше вырождение монументальной пластики — явление, свойственное и современной Европе. Дух монументальности и публичности чужд буржуазии: она баррикадируется в норах своих квартир. С XIX в. скульптура становится все более и более бездомной в буржуазной урбанистической Европе: для нее нет ни места в квартирах, ни площадей, ни новых дворцов, храмов и портиков. И статуям остается лишь „почетное изгнание" в музеях, а чаще всего — в мастерских художников; они не выдерживают даже самостоятельных выставок! Но все это совершенно не позволяет сделать того вывода, к которому приходит наш бывший петербургский художественный критик Андрей Левинсон, высказывая аналогичные жалобы на современное плачевное положение скульптуры. „Если присоединиться к марксистской доктрине и рассматривать художественную продукцию как „надстройку" экономического фактора, то мы были бы обязаны логически заключить, что ремеслу скульптора угрожает в будущем неминуемый конец,

*В. Мухина* Крестьянка

как своего рода прелюдия неизбежного заката всех самостоятельных и неутилитарных форм искусства“ (см. L'amour de l'art, novembre 1924). Мосье Левинсон ошибается: „присоединившись“ к марксистской точке зрения, можно увидеть как раз обратное. Именно социализм выведет искусство из тесноты отдельных квартир наружу. Именно социализм положит предел современному беспорядочному росту городов, внесет планомерность в городское строительство и, урегулировав современное хаотическое (в погоне за прибылью!) движение улицы, вернет городским площадям ту роль, которую они играли в Греции и в Италии, как арены общественно-публичной жизни, а следовательно, и даст место памятникам и статуям. С этой точки зрения, как ни увлекаются сейчас наши архитекторы американизмом, конструктивным стилем железа и стекла, как ни плодотворно внесение в наше строительство начал „рациональности“ и „целесообразности“, тем не менее советская архитектура не упразднит и элемента декоративного. В наших будущих дворцах труда, народных домах и клубах уж, конечно, найдется достаточно места для произведений скульптуры!..

Но не только задачи агитационные и декоративные сближают скульптуру с нами. Скульптура и по самой формальной природе своей „созвучна“ с нашей действенной современностью. Это одно из тех искусств, которые требуют наибольшего волевого усилия для того, чтобы преодолеть косный материал, для того, чтобы „высвободить“ из него желаемый образ. Динамизм — вот что лежит в основе процесса как скульптурного творчества, так и восприятия — ибо как скульптор „ощупывает“ свою работу рукою, так и зритель должен „ощупать“, „обойти“ ее со всех сторон глазом. Недаром круглая, трехмерная скульптура расцветала всегда в эпохи наибольшего здоровья, наибольшего активизма народов. Скульптура — овеществленное, конденсированное чувство жизни, своего рода силомер. И вместе с тем ни одно искусство не зависит в такой мере от самого материала, как пластика; каждый материал со своей специфической структурой (каменная глыба, древесный ствол, бронзовое литье) внушает скульптору свою „эстетику“, свою дисциплину. Здесь то самое здоровое ограничение свободы творческого „сознания“ материальным „бытием“, которое родственно нашему революционному позитивизму.

Русская интеллигенция, быть может, именно потому была в столь малой степени одарена пластическим чувством, чувством трехмерности и телесности, что условия ее исторического существования сделали ее вообще более способной к мечтательству, чем к деланию. Но зато какую „радость

жизни“ ощущал российский интеллигент Тяпушкин, когда, попав в Париж, видел античную скульптуру — созерцание благородной мощи Венеры Милосской „выпрямляло“ его. Это же „выпрямляющее“ в буквальном смысле воздействие пластики еще до Глеба Успенского ощутил жизнерадостным гением своим Пушкин, когда приветствовал в статуях Логанского и Пименова (юношах, играющих в свайку и в бабку) — „товарищей Дискобола“ и призывал „расступиться: не мешать русской удалой игре“...

Но ведь только теперь, в сущности, на эту „удалую игру“, на развитие тела впервые в России обращено широкое внимание и государства и самих масс. И если раньше нам было „не до того“, чтобы думать о физическом совершенствовании молодежи и „не до того“, чтобы заботиться о красоте формы, то время для преодоления этой аскезы настало теперь. Скульптура — родная сестра физкультуры, „товарищ Дискоболу“.

Однако, при всех этих теоретически благоприятных предпосылках наши истекшие революционные годы фактически были еще весьма бедны достижениями скульптуры. „Скульптура Госиздата“ (бюсты и медальоны), — о ней лучше не говорить. Наши конкурсы на памятники Загорскому, Свердлову, Марксу, Островскому, Ленину (в Ленинграде), Ногину дали не блестящие результаты, а среди уже поставленных и намеченных монументов можно отметить немногое удачное (например, Ленинский памятник Щуко в Ленинграде, бюст Лассаля там же, памятник Марксу в Симбирске Меркулова и Щуко, т. Артему в Ростове и т. д.). Да и приходится ли особенно удивляться медленному возрождению нашей скульптуры? Знаменитая скульптурная группа Рюда „Марсельеза“ была создана через 40 лет после французской революции, а наше истекшее восьмилетие было особенно сурово для „ремесла скульптора“, требующего и большого помещения, и дорогого материала, и дорогих натурщиков, — всего того, чего не было. А между тем, только таким путем — путем подготовительной и спокойно-упорной работы над собой, над материалом — наша скульптура может встать на ноги и взяться за свои ответственнейшие задачи.

## III

Выставка „Общества русской скульптуры“, показанная в 1926 г., именно тем и обрадовала нас, что она обнаружила эту ведущуюся вопреки всем трудностям работу молота и резца. 147 произведений (из коих многие весьма хорошего качества) для 1926 г. — актив не малый, особенно, если вспом-

нить, что на выставке не представлены ленинградские скульпторы: Матвеев, Эллонен и и др.

Еще не так давно наша молодая скульптура находилась в плену отвлеченных конструкций и контрельефов, которые только одни и фигурировали в качестве советской скульптуры на выставках Берлина и Амстердама. И вот первое удовлетворяющее же впечатление: наша скульптура уже облекла прежний голый конструктивный скелет свой плотью и кровью камня и дерева, она уже на рельсах здоровой реалистической изобразительности...

Охватывая произведения последних лет выставка дала возможность сделать некий ретроспективный обзор нашей скульптуры. Точкой исхода являются здесь работы Голубкиной, этой престарелой, но все еще неутомимой скульпторши, Коненкова, Домогацкого, Крандиевской и отчасти Эрзи. Это старшее поколение, находящееся еще под знаком импрессионизма. Трепещущая, на-лету схваченная характерность — вот неотъемлемое достоинство их работ: психологически выразительных бюстов Голубкиной, „Нищей братии“ и женского торса Коненкова, мастерских портретных бюстов Домогацкого и т. д. Но здесь же и ограниченность импрессионизма, как фиксации одной зрительной иллюзии. Отсюда этот скорее живописный, чем пластический подход к скульптуре, эта лепка вместо стройки, это предпочтение фрагментов — целому, эти широкие мазки, впадины, сильные тени, а зачастую и расхождение с материалом. Импрессионизм — искусство для уличного созерцания; это обратный полюс монументальности. Это искусство общества индвидуалистически замкнутого, для которого материя лишь случайная оболочка „духа“. Это не значит, что поиски индивидуального начала, „сходства“ чужды нашему времени, но и здесь вместо иллюзорной живописности современная скульптура ищет экспрессии более обобщенной и четкой. Таковы на выставке хорошие бюсты Альтмана, Рындзюнской, Королева, Лебедевой (портрет Инкличиева). От эскизности к четкости, от мазка к материальному объему — такова эволюция нашей современной скульптуры.

На грани между этим прошлым и настоящим находится еще Эрзя. Он одарен большим талантом и редкой темпераментностью. Он работает быстро и страстно. В его женских головах и бюстах есть внутренняя экспрессия, в его группе поверженных женщин („Жертвы революции“) есть ужас. Но Эрзи еще вредит эскизность манеры, неоформленность материала, недостаток четкой композиции („Жертвы революции“). Пластический темперамент — большое качество, но еще большее качество для скульптора — умение его обуздывать, подчинять целому, подчинять материалу (особенно такому, как железобетон)...

Вместе с тем, в лице того же Коненкова сравнительно давно наша скульптура сделала первый шаг к тому, чтобы преодолеть индивидуалистический реализм и опереться на какой-то коллективный опыт. В свое время Поль Гоген открыл мировому искусству примитивное величие полинезийских идолов; Коненков открыл перед русской скульптурой примитивную выразительность и экономию плоскостей нашей народной резьбы, наших кукол - „матрешек“. Коненков внушил русским скульпторам любовь к дереву, этому нашему национальному материалу, сказывающуюся и на выставке (например, у искусного скульптора-деревообделочника Цаплина).

Вот эта архаизирующая тенденция и представлена на выставке рядом работ. Узкие и плоско врезанные, словно маски, головы Сандомирской и ее же вытянутые стволами фигуры обнаруживают явное увлечение древне-американской скульптурой, в которой скульпторша ищет максимальной „органичности“ своих образов. С своей стороны Рахманов находится под сильным влиянием греческой архаики, что сказывается не только на его терракотовых (танагрских?) статуэтках, но и на самой манере обработки его больших голов (из которых очень хороша по четкости формы и мягкости моделировки голова „сестры“). Греческая архаика чувствуется и у Вайнера в его „горельефе“.

*И. Чайков* Агитатор

Наконец, у Фрих-Хара мы видим примитивно вырубленные, по-восточному экзотические и очень экспрессивные маски татар, бюст Салоут (сподвижника Разина).

Архаизм в скульптуре можно понимать двояко: как урок древней мудрости и как стилизацию, реставрацию прошлых форм.

Современный „негризм“, охвативший мировое искусство, характерен как свидетельство о бедности нашего времени, ищущего омоложения у пластического гения первобытных народов.

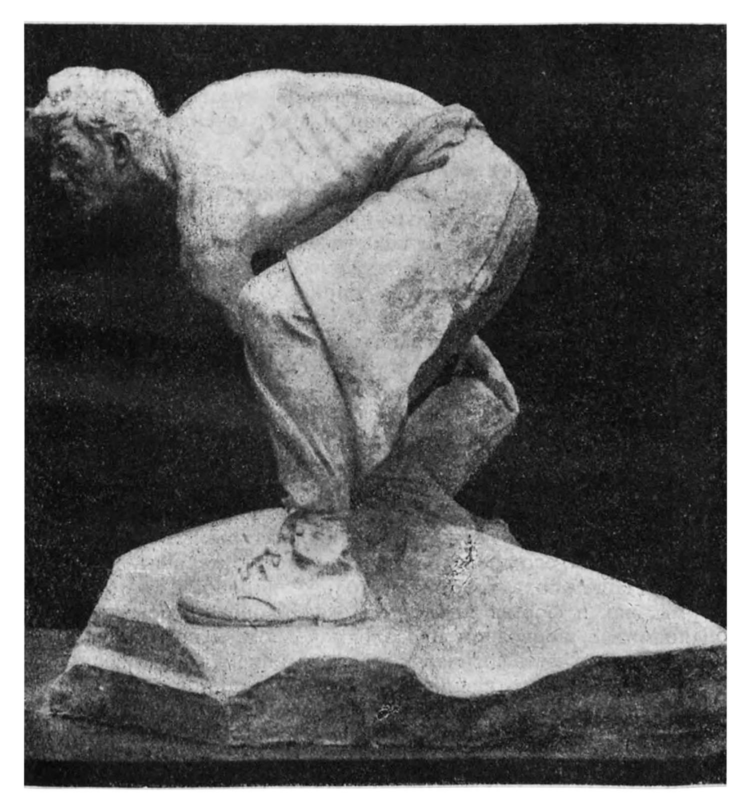
Но ясно, что, использовывая действительно великие пластические уроки примитивных ваятелей, мы вовсе не должны реставрировать в XX веке индейские тотемы, негритянские фетиши и славянские идолы. Архаизм для нас — лишь учебная дисциплина.

В поисках четкой пластической формы для других скульпторов такой же дисциплиной является кубизм: четкое гранение формы геометрическими плоскостями. Следы кубизма мы видим на выставке в отлично прорисованном бюсте Ленина работы Альтмана и в своеобразном негро-кубистическом „Быке“ Лебедевой и в первых схематических рельефах Чайкова, в работах Юкерсона и др. Однако, у того же Чайкова мы видим уже уклон от прежней кубистической схематичности к более массивной и монументальной форме. И здесь сказывается благотворное влияние современной французской пластики и прежде всего Майоля.

Майоль — крупнейший французский скульптор после Родена. В такой же мере, в какой Роден был последним гениальным представителем скульптурного импрессионизма, средневековой экзальтированности, Майоль является носителем новой скульптуры, нового современного претворения греческой архаики и классики. Скульптура Майоля — утверждение массивной, полновесной, словно налитой формы, скованной единством монументальной архитектоники. Майоль чужд метафизики, он материалист с головы и до пят, он весь на плодородной земле (недаром „Флорой“ и „Помоной“ называются его прекрасные статуи в Московском музее). Скульптура Родена — нервная лепка, скульптура Майоля — архитектурная стройка, организация объемов, уравновешение тяжестей. Каждая его статуя органически целостна, словно блок. И вместе с тем она чужда грубости; любовная и деликатная моделировка говорит о жизнерадостной любви этого современного французского „грека“ к здоровому человеческому телу. Для нашей скульптуры Майоль дает полезнейший урок реализма, но реализма *организованного*.

## IV

Чрезвычайно интересными были на выставке работы наших анималистов — звери Ефимова и Ватагина. Оба они крупные, зрелые мастера, могущие состязаться с лучшими пред-



*И. Шадр* Булыжник — оружие пролетариата

ставителями этого же жанра на Западе. Здесь приходится говорить уже не только об исканиях нашей скульптуры, но и об ее несомненных достижениях. И каждый из этих мастеров подходит к „проблеме зверя“ по-своему. Ватагин, этот Брем

нашей скульптуры, воплощает спокойно-синтетический, я бы сказал, — эпический, образ животных. Его пантеры, кошки — обобщенные образы, напоминающие анималистические изваяния Египта. Движение менее удается Ватагину (поэтому менее удачна и серия его танцовщиц). Наоборот, у Ефимова форма менее полновесна — он скорее резчик, подлинный потомок северных русских мастеров, так любивших звериный орнамент, но зато он, как никто, чувствует динамическую натуру зверя. Ефимовские звери полны нервной страсти и напряжения; таков его волнующийся баран, белый трогательный ягненок, страшный кабан и др. Ефимов чувствует животных с изумительной любовью, юмором и увлечением „стихией“ зверя.

Анимализм в изобразительном искусстве имеет как бы двоякую ценность — не только зверописи и зверопластики, как таковой, но и той отдушины, через которую выливается действительный пыл художника и его эпохи. Недаром все художники-романтики так любили изображать зверей — Рубенс, Делакруа, Жерико, скульптор Бари. От динамики зверя — один шаг и до отображения человеческой динамики; вслед за анималистом Бари появился не менее страстный изобразитель движущейся человеческой фигуры — скульптор Карпо.

В этом плане и в нашем современном анимализме открывается нам какая-то большая потенциальная энергия, которой иногда нехватает нашей скульптуре.

И действительно, ка́к ни полезно увлечение Майолем, оно могло бы привести у нас к опасности слишком статичной, фронтально-окоченелой формы. Недаром Королев сделал из одной своей статуи нечто в роде карикатуры и на Майоля, и на самого себя, его последователя — толстую женщину-коротконожку. Наша эпоха требует не только здоровой и полновесной формы, но и формы полной энергии. Конечно, речь идет не о динамизме, нервозном и разлохмаченном, и не о динамизме Родена с его метафизическим устремлением в бесконечность, и не о динамизме отчаяния, которое мы видим в современной экспрессионистской скульптуре немцев (например, у Барлаха). Речь идет о динамизме, в котором была бы твердая ясность, ясная целеустремленность. Что такой синтез „классики“ с „барокко“, реализма с романтикой возможен, это отчасти показал во Франции пример скульптора Бурделя.

И вот как будто бы уже начались в этом направлении шаги и у нас. Чайков, начавши с абстрактных рельефов, и затем перешедши к массивной статуарности Майоля, уже ищет движения. Таковы его „Рабочий“, „Ленин“, „Идущая женщина“, „Женщина с лотком“ и последняя работа — „Мать с ребенком“. Эта большая группа, напоминающая греческую статую По-

беды, задумана величаво, но, к сожалению, еще несколько разорвана по своему рисунку. Стремление сочетать массивность и полновесность формы с энергией, с движением, с пафосом есть и у Мухиной. Такова ее большая мощная статуя женщины и проект памятника „Пламя революции". В последнем есть то самое сочетание какой-то железной твердости с пламенностью чувства, которое так характерно именно для нашей революции.

Проблема сплава лучших пластических достижений с *нашим мироощущением*, конечно, еще не разрешена выставкой и остается как задание. В этом смысле выставка лишь проба сил, но проба обнадеживающая. Запад знает и высоко ценит нашу зарубежную скульптуру: Архипенко, Хану Орлову, Мещанинова, Цадкина, Лившица (скульптуру, являющуюся не политической эмиграцией, но эмиграцией искусства, для которого, по указанным выше причинам, не было среды в России). Московская выставка показала, что у нас есть и *своя* скульптура, которой остается только одно: работать, работать и работать.

1926

# ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! *Гоголь.*

Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание... Национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму. *Сталин.*

Десять лет тому назад Россия представляла собою в художественном смысле своего рода пустыню с двумя только оазисами — Петербургом и Москвой. Здесь была всесильная всероссийская законодательница искусства — Императорская Академия художеств, здесь было средоточие художественной жизни, сюда тянулись лучшие творческие элементы страны и здесь они поглощались общим столичным котлом. Но неизмеримо большее количество этих „местных" сил до столиц не дотягивалось и „заедалось" российской провинциальной средой.

Провинция — вот трагический в своей многозначительности термин, серым цветом которого сплошь окрашена была вся остальная необъятная страна, со всем богатством своих национальных различий, со всеми скрытыми своими творческими жилами. Эта „остальная страна" обходилась без художественной жизни, почти не знала выставок. Она пробавлялась лишь небольшим числом средних художественных училищ (как, напр., в Пензе, Саратове, Киеве, Одессе), которые к тому же прививали на местах — будь то даже в татарской Казани — псевдо-русский стиль московского Строгановского училища. Правда, русский абсолютизм был слишком мало „просвещенным", чтобы проводить какую-либо планомерную политику „культуртрегерской" руссификации подвластных ему „туземных" народов. Все, что он в силах был делать, — это возводить в разных частях империи памятники покорителям и усмирителям их или аляповатые православные храмы.

Но „тащить и не пущать" — это он умел! Вот почему все проявления национальных культур были для него проявлениями крамольными. Они допускались лишь в виде патриотически-показных оперных апофеозов („характерные пляски") или

„малороссийских оперетт", и только на полулегальных вечеринках студенческих землячеств „отводила душу" в плясках и песнях многонациональная наша интеллигенция.

Сравнительно лучше обстояло дело с национальными художественными производствами, продолжавшими бытовать в народной толще в виде кустарных промыслов. Но опять-таки старый режим поощрял их самобытность лишь в той мере, в какой это было необходимо в интересах экспорта: иностранцы любили „экзотическое". С другой стороны, будучи почти единственно популярной отраслью творчества национальностей, это кустарное искусство заслоняло в глазах русского общества все остальные возможные проявления „гения местности". Выходило так, что в Великороссии есть высокое искусство, а где-нибудь на Украине или на Кавказе есть и будет только производство, словно в России — картины, а там были и будут лишь ковры, лишь одна „этнографическая" экзотика...

Всей этой глубочайшей исторической несправедливости Октябрь нанес решительный удар. В случае победы идеи „Единой и Неделимой", наши нерусские национальности, наверное, увидели бы уже не примитивно царскую руссификацию, а подлинную, на „заграничный манер" империалистическую политику „великодержавия". Но победительницей оказалась национальная политика Ленина, политика, давшая народам СССР свободу национального самоопределения и создавшая условия, благоприятные для их культурного пробуждения. И это национально-культурное возрождение началось вслед за освобождением социально-политическим. Бескрайная российская „провинция", неповоротливый русский „медведь", стряхнула с себя вековую спячку. Большие культурные народы впервые получили возможность развивать свои подавленные русским завоеванием национальные традиции; малые, молодые народности впервые приобщились к культуре вообще, впервые взяли в руки карандаш, кисть и резец.

В том, что мы являемся свидетелями именно этого начавшегося *художественного оживления* СССР, не может быть сомнения. Явление это тем более знаменательно, что культурное строительство во многих местах нашего Союза числит за собой отнюдь не десятилетний, как в центре, а гораздо меньший срок — всего лишь несколько последних лет. И, тем не менее, отовсюду идут вести о художественной работе, о работе над созданием той духовной „надстройки", которая самым фактом своим говорит о том, что первоначальный жизненный базис уже налажен. На наших глазах широкой волной развивается краеведческое движение, растет интерес к своему краю, возникают национальные, художественные школы, организуются художественные общества и объединения. В противополож-

ность прежней тяге в столицу, обнажавшей и обескровливавшей места, происходит обратный процесс — собирания, консолидации художественных сил вокруг неких областных и национальных осей [1].

Для того, чтобы читателю стала яснее вся эта картина начавшегося художественного подъема СССР, приведем факты. В 1926 г. в Новосибирске возникает краевое общество художников „Новая Сибирь“, через год открывается первая Всесибирская выставка (500 экземпляров), а через два дня после нее и первый съезд художников-сибиряков... В 1925 г. при Художественной галлерее Пермского государственного музея открывается первая выставка творчества современных художников Урала, а в текущем году — и вторая, объединившая работу художников Перми, Тагила, Тюмени, Ирбита, Свердловска... В Белорусии в 1923 г. возникает Институт белорусской культуры, а в 1926 г. организуется первая Всебелорусская художественная выставка, устроенная белорусским объединением художников. На Кавказе вырастают общества художников Грузии и Армении. На Украине нарождаются с 1925 г. целых три художественных объединения — АРМУ (Ассоциация революционного мистетства (искусства) Украины), ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины), АХЧУ (Ассоциация художников червонной Украины) и т. д., и т. д. Нужны ли еще какие-либо доказательства, сигнализирующие пробуждение СССР к художественному бытию?

И, однако, одно осталось после революции почти неизменным — это культурная оторванность „центра“ от „мест“, полная разобщенность наша с этим самым духовным бытием страны. Что касается кустарного творчества, то здесь, правда, нам не раз удавалось видеть в Москве продукцию народов СССР — напомню первую художественно-промышленную выставку, устроенную ГАХН в 1923 г., затем выставку в Париже в 1925 г. и т. д. Но это как бы продолжало старую нашу линию: за коврами, за кинжалами, за игрушками, за безымянным творчеством нами и не угадывались ростки нового индивидуального искусства. По этой старой великорусской „традиции“ мы до тонкостей знали искусство Парижа и последние новости о Пикассо, но совсем не знали того, что творчество СССР уже перерастает стадию „этнографии“, стадию „примитива“, что оно уже готовится выйти на дорогу квалифицированного

[1] Так, в Советскую Армению прибывают художники армяне из Константинополя (Арасараксьян) и из Парижа; в Киев стягиваются некоторые художественные силы из Москвы (Пальмов, Усачев) и заграницы (Бабий и Глущенко), и сюда же, движимый чисто общественным устремлением, приезжает работать из Галиции и переходит в советское гражданство чрезвычайно талантливый гравер В. Касьян.

*Нико Пиросманишвили* (Грузия) Женщина с детьми

искусства. Правда, в значительной мере эта культурная разобщенность республик и областей СССР обусловливалась тем временным их погружением в самих себя, которое вызвано было лихорадочной работой первого, восстановительного периода. Но наступил момент, когда дальнейшее взаимное „незнакомство“ народов в СССР стало для советского гражданского сознания уже чем-то абсолютно недопустимым.

*Нико Пиросманишвили* (Грузия) Дворник

## II

Восполнить этот пробел, пролить свет на картину современного творческого брожения СССР — такова была большая и новая задача, инициативу которой взяла на себя Государственная академия художественных наук, решив организовать выставку — „*Искусство народов СССР*“. Знаменательно, что призыв выставочного комитета нашел горячие отклики на местах — почти во всех союзных и автономных республиках и областях. Идея культурного смотра СССР, очевидно, назрела! И действительно, если вначале для самих устроителей выставки было еще неясно, к чему приведет их „эксперимент“, и раздавались даже скептические голоса, то вскоре же выяснилось, что „улов“ ожидается необычайный. Комитет вы-

ставки совершенно правильно поставил перед собой синтетические задачи выявить художественную культуру СССР во всем *ее комплексе*, т. е. показать и кустарное творчество, и индивидуальное искусство, и театр, и кино, и литературу. Однако, показать все это под одной кровлей оказалось невозможным — как это ни странно, но столица СССР еще не имеет выставочного здания, достаточно просторного не только для подобного гостеприимства во „всесоюзном масштабе", но и вообще для больших выставок! Пришлось отказаться от „единства места" и развернуть выставку по трем различным линиям: кустарного творчества, национальной литературы и изобразительного искусства. От этой разбивки, разумеется, пострадала идея синтетичности выставки, идея показа художественной культуры во всей органической связи ее отдельных разветвлений. Но это не лишило каждый из отделов выставки его большой значимости. В частности, именно отдел „Изо" явился для нас *подлинным откровением*. Здесь впервые обнаружилась вчера еще неведомая для нас страна — в полном смысле слова terra incognita.

Когда в 1926 году АХРР устроила выставку „Жизнь и быт народов СССР", явившуюся результатом первой вылазки художников-москвичей „на места", их „гастрольной" поездки по СССР, многие увидели в этом огромное „дерзание", едва ли не чудо. Теперь произошло еще большее чудо — эти самые „места", вплоть до далеких окраин, сами пожаловали в Москву. Мы увидели уже не этюды москвичей, поехавших „по СССР", а живопись самих национальных художников СССР, кровно связанных с тем или иным краем. Конечно, выставка далеко не лишена изъянов — на ней слабо представлена Татреспублика, отсутствует Сибирь (по причине их „домашних" юбилейных выставок), совсем отсутствует Крым. И, однако, охват выставки — более чем внушительный. Искусство дальневосточного края, крайнего севера Карелии, Чувашии, Башкирии, Средней Азии, Кавказа, Украины, Белоруссии. Поистине — „от финских хладных скал до пламенной Колхиды". Впрочем, можно ли цитировать слова Пушкина применительно к этой выставке, совсем не державно-патриотической, на которой искусство Москвы и Ленинграда не показано, как раз из соображений, обратных этому патриотизму, — чтобы тем гостеприимнее и шире показать „нерусское" искусство.

В том, что выставка открылась в дни Октябрьского юбилея, не оказалось никакой натяжки. Она явилась блестящей демонстрацией именно Октябрьских достижений. Вот в первом ее этаже, наравне с художниками-одиночками, целый ряд художественных национальных обществ: Белоруссии, Грузии, Армении,

Украины; все они, как уже сказано, плоды последних лет. Вот во втором ее этаже целая вереница художественных школ — техникумы Омска, Ярославля, Витебска, Баку, Эривани, Академия художеств Грузии, Киевский художественный институт и даже первые скромные школы в Ашхабаде и Ташкенте.

*Ладо Гудиашвили* (Грузия) Охота

Вся эта сеть художественного образования — также детище Октября.

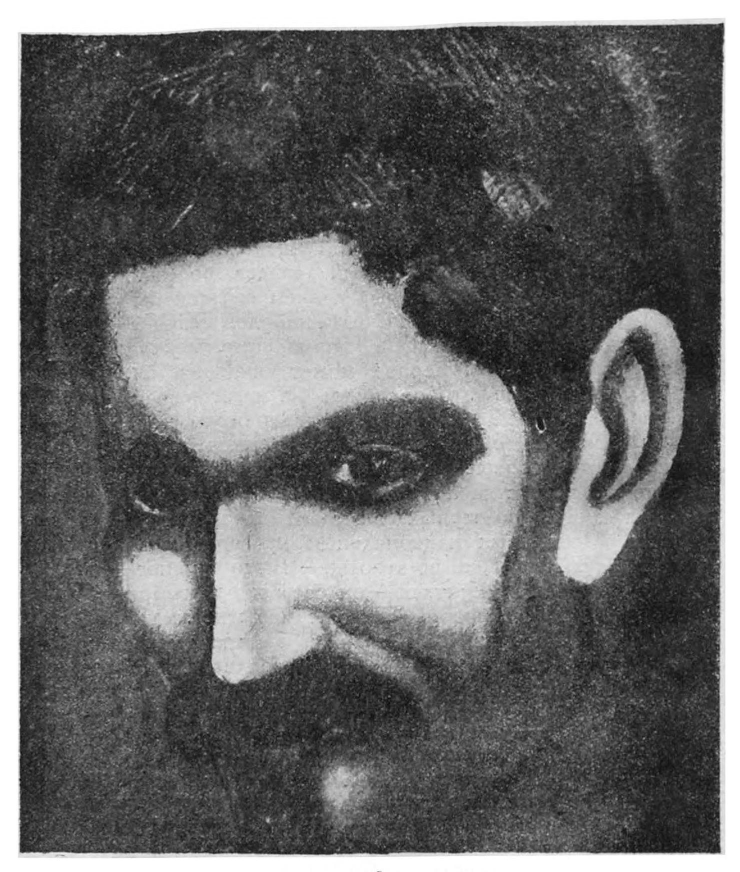
Было бы, разумеется, наивно предполагать, что все представленное на выставке — некий „самопроизвольный плод" национальной культуры. Здесь имеются художники, некогда

окончившие московскую художественную школу, связанные с Москвой или заграницей (как, например, народный художник Армении Сарьян). С другой стороны, есть молодые художники-националы, продолжающие свое художественное образование в Москве (например, Чуйков —из Киргизии, Филиппович — из Белорусии или туркмен Бяшим-Нурали. В виде исключения имеются здесь и русские художники, как, например, Лансере, связанный с Грузией своим профессорством в грузинской Академии художеств и с Арменией своей серией зангезурских работ по заказу Госмузея Армении. Но и это смещение национальных кровей не ослабляет общего значения выставки. [1]

На ахрровской выставке 1926 г. „Жизнь и быт народов СССР“, наравне с расположением экспонатов по отдельным республикам, был выделен особый „раздел формальных исканий“. Этим искусственным выделением его как бы утверждалось, что изображение жизни и быта народов СССР,— это одно (нечто „этнографическое“), а формальные искания — нечто совсем другое, и что первое может обойтись без второго. И вот перед нами второе чудо: на выставке „Искусство народов СССР“ 1927 г. такого разделения уже нет и не может быть. Правда, здесь нет особо выдающихся шедевров, а местами видны и первые, еще робкие шаги впервые выступающих на поприще искусства народностей (север, Чувашия, отчасти Башкирия). Но, во-первых, выставка вскрывает перед нами целый ряд отличных национальных мастеров живописи, графики и скульптуры, а во-вторых — и это главное — средний ее уровень *не провинциален* — он свеж и разнообразен. Халтуры здесь нет. Конечно, местная „самобытность“ пробивается здесь не в одинаковой мере. Так, в ряде вещей мы видим некое общее влияние ахрровского натурализма; в ряде экспонатов белорусской живописи — весьма грамотные отзвуки московского Вхутемаса, московского сезаннизма (только, пожалуй,

[1] Неисповедимыми путями движется искусство национальностей. Так, белорус, еврей из Витебска, Мазель, является одним из пионеров художественного пробуждения туркменской молодежи. Это столь характерно, что стоит рассказать. Были двадцатые годы. Поарм славной армии Туркфронта, в которой служил Мазель, основал в Асхабаде художественную студию для красноармейцев всех национальностей этой армии — это была первая вообще художественная студия в Туркмении. Студию эту поддержала и... Среднеазиатская железная дорога. Проникли в нее и туземцы, обучением которых руководил Мазель. Однажды пришел со своим ишаком молочник, молодой Бяшим-Нурали, и попросил дать и ему „порисовать“. Теперь из него выработался несомненный талант, и он фигурирует на московской выставке так же, как и Мазель. Славные, фантастические, фурмановские времена, когда революционные войска основывали очаги художественного просвещения, когда художники из Витебска вылавливали туземные дарования в Средней Азии!..

в белорусском рисунке и графике, у Бразера и Юдовина есть нечто индивидуальное — от местечек и сел Белоруссии). Но уже на искусстве Армении и особенно Грузии лежит печать некой



*Г. Григорян* (Армения). — Портрет С. Г. Шаумяна

локальной „неповторимости“ — так же, как и на молодых течениях украинского искусства.

Сплошь огневеющая солнечная палитра армянских художников, их вкус к ковровой плоскости (Сарьян) или широкой

панорамности (Гюрджан-Аракелян); суровая и острая выразительность грузинской живописи (Пиросманишвили, Гудиашвили) и мягкий лиризм украинских художников — как все это „непохоже“ друг на друга! Здесь формальные искания не нечто „от лукавого“ — они сплетены с „географией“, с „этнографией“, с образом жизни и чувствования народов.

И в то же время, если мы отвлечемся от всей этой формальной „непохожести“, то увидим на выставке разительные точки соприкосновения в области сюжетики у разных народов СССР — точно некий сговор между ними, несмотря на тысячеверстные пространства, их отделяющие. На самом деле эта перекличка вовсе, конечно, не программного, а самого жизненного происхождения. Это революция привела художников СССР к одним и тем же чувствам и мыслям. Так, чуваши, башкиры и грузины изображают сбор налогов, выколачивание податей при старом режиме — воспоминание о произволе чиновников, которое, очевидно, ничем не выколотишь из памяти! Затем, в качестве общих тем идут воспоминания о рабочих забастовках, о восстаниях, о погромах и расстрелах эпохи гражданской войны (в частности в украинской живописи), а далее — образы погибших или живущих военных и гражданских героев революции (в армянском искусстве — портрет С. Шаумяна и „У гроба вождя“, а также скульптурный бюст Мясникиана, у уральцев — портрет партизана Гуляева и т. д.). Но вот уже и отзвуки нового мирного строительства — избы-читальни в изображении чувашей и украинцев, Загес — в грузинской живописи или Ширакский канал — в армянской. И, наконец, как бы венчающий всю выставку общий аккорд — уголок лениниады, где происходит встреча художников Украины (Пальмов) и Татреспублики, грузинского скульптора (Николадзе) и армянского ткача...

Тов. Сталин, чьи слова взяты мною в виде эпиграфа, прав: культура национальная и культура пролетарская дополняют друг друга. Национальные различия в художественной форме уживаются, как это показывает выставка, с общесоветской, с общественной тематикой — в области „содержания“.

## III

С точки зрения „стиля“ выставку можно разделить на два крыла, на два разветвления. Этот водораздел определяется, с одной стороны, знаком Востока (живопись Средней Азии, Армении, Грузии), а с другой — знаком Запада (Белоруссия, Украина). Далекие традиции Персии, Ассирии, Византии, проступающие и в армянской живописи, особенно явственны у художников Грузии. Искусство Грузии — почти в центре внимания на выставке, и в частности именно грузинский художник

Нико Пиросманишвили — ее „гвоздь“, наиболее неожиданное ее „открытие“.

Русский читатель едва ли когда-либо слыхал это имя. А между тем, если современная художественная Франция гордится (вернее сказать, спекулирует) своим гениальным примитивом А. Руссо, то Грузия может с полным правом противопоставить ему своего гениального самородка, художника-самоучку Пиросманишвили. Любопытно и совпадение их творческих путей: демократическое происхождение, нищая жизнь (Руссо — таможенный чиновник, Пиросманишвили — деклассированный крестьянин, „свободный художник“), натура „взрослого ребенка“, прижизненное непризнание и... посмертная слава. Но Пиросманишвили побил рекорд: он был еще непосредственнее, еще „примитивнее“, нежели „таможенник Руссо“ — он жил и творил не в мировом центре, Париже, а всего лишь в Грузии, ничего, кроме нее, не зная и не видя. Кахетинский крестьянин, он оторвался от земли, чтобы бродить по ней с ящиком красок, как некий „ашуг“ и „кинто“, обменивая свои картины на хлеб и вино в духанах. Старая княжеская и буржуазная Грузия, как и полагается, не поддержала и не оценила своего национального художника: он умер в 1918 г. в жалком подвале. И только новая, Советская Грузия уделила его творчеству место в национальной грузинской галлерее и выпустила о нем первую вообще, богато иллюстрированную монографию.

Теперь, наконец, и мы, в Москве, увидели этот необычайный талант, чудесно соединивший в себе наивность живописца вывесок с культурой Персии и Византии, нечто „инфантильное“ — с высоким мастерством композиции и колорита. Пиросманишвили изображал *всю* Грузию — ее людей и животных, ее дворянский и крестьянский быт, ее богачей и бедняков, ее пирующих князей и кутящих кинто. Пиршественные мотивы, культ веселья и яств занимали в творчестве этого художника-бедняка едва ли не первое место, и поистине великолепны его натюрморты: вина и плоды Грузии.

Пиросманишвили был — говоря объективно — выразителем Грузии мелкобуржуазной. Но в этом представителе деклассированной художественной богемы скрывалась такая сила творческой стихии, такая мощь выразительности, что понятны слова о нем грузинского поэта Рабакидзе — *„видишь Пиросмана и веришь в Грузию“*.

Эту веру в творческое возрождение Грузии дает и все ее участие на выставке. Какая-то органическая народность свойственна грузинскому искусству: оно самобытно и целостно. Октябрь вызвал на поверхность глубинные ключи грузинского творчества. Вот Тифлисская рабоче-крестьянская студия (руководимая Тоидзе); сколько в ней, в этих работах грузинского

молодняка — потомков Пиросманишвили, — блестков народной даровитости! Вот новое „Общество художников Грузии" — в нем ряд серьезных мастеров: Ладо Гудиашвили, Ахвледиани, Магашвили, Какабадзе. Многие из них прошли через Париж (теперь они работают в Грузии). Но еще Морис Райналь в своей французской монографии, посвященной Ладо Гудиашвили, отметил специфическую способность этого художника-грузина оставаться грузином, даже и пройдя через горнило Парижа...[1]

Однако, культурно-историческое прошлое Грузии, эта амальгама самых различных культурных наслоений и влияний — Персии, Ассиро-Вавилонии, Византии и т. д. — сама по себе настолько сложна, что перегружает творчество того же Ладо Гудиашвили, делает его чрезмерно изысканным, причудливо-витиеватым. Суровость грузинской фрески, пряность персидской миниатюры, мерцание мозаик (и некоторый налет Гогена) — все это сказывается на живописи и рисунках этого несомненно тонкого мастера, который, впрочем, еще весь в периоде исканий. Однако, весь этот клубок наслоений и влияний грузинскому искусству необходимо распутать — для того, чтобы выявить свое *современное* лицо. В этих же целях ему предстоит и выйти за пределы чересчур однообразной тематики, все еще сводящей „народность" к... пиршествам, кинто и кинжалам. Советская Грузия ведь уже преодолевает это восточное „фарениенте" — на смену ему идет активизм нового строительства.

## IV

Украинское искусство — живопись и графика — заняло на выставке не менее важное место по количеству экспонатов и по значительности тех вопросов, которые оно задевает. Эти вопросы связаны с одной генеральной проблемой — *о путях развития современного национального искусства.*

И. Врона, директор Киевского художественного института и председатель АРМУ, правильно отметил в своей статье в киевской „Пролетарской Правде", что, говоря о современном украинском искусстве, нельзя говорить о каком-либо „восстановлении" довоенной нормы, как это имеет место в русском революционном искусстве. „Новым творческим достижениям украинского искусства не с чем сравниваться в предреволю-

[1] „Супрематия французского искусства, — говорит Райналь, — обычно побуждает иностранных художников жертвовать своим этническим характером в пользу Парижа. Вскоре станет затруднительно отличать искусство японское, испанское или русское... Большая заслуга Гудиашвили в том, что он остался грузином и сохранил свое национальное чувствование среди всех парижских искусств". (См. M. Raynal, „Lado Goudiachvili", Paris, 1925).

ционном прошлом украинское национальное искусство начинает свой творческий путь с революции и в революции; оно само — ее детище“. В провинциальной Украине старого режима не было всех тех художественных течений, какие имелись в дооктябрьской России. Здесь приходилось создавать все заново. И действительно, если принять это обстоятельство во внимание, приходится с большим изумлением констатировать, что успехи, достигнутые советской Украиной в области творчества и художественного образования, поистине громадны. Правда, некоторым художественным оживлением послужила основанная в 1917 г. Центральной радой Украинская академия художеств (реорганизованная в 1924 г. в теперешний Киевский художественный институт). Но художественные деятели, призванные Радой, едва ли могли пустить украинское искусство на новые рельсы: Г. Нарбут принес с собой петербургский графический стилизм, Мурашко — навыки Мюнхена и т. д. Только советизация Украины дала подлинный толчок работе художественной молодежи, проявившейся сначала, как и у нас, в области агитационного искусства (площади, улицы, ларьки), а затем и в росписи стен (Луцких казарм и Оперы в Киеве). И только отныне встала во всей своей остроте проблема нового, не буржуазно-националистического, а *национально-революционного* искусства.

Эта проблема и была с особенной энергией выдвинута в 1925 г. Ассоциацией революционного мистетства Украины, наиболее крупным украинским художественным объединением, охватывающим живопись, архитектуру, художественную промышленность. Помимо АРМУ, возник филиал АХРР'а — АХЧУ (Ассоциация художников червонной Украины) и ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины). Этими тремя художественными группами и борьбой между ними и определяется сегодняшний день украинского искусства. Из этих трех групп ОСМУ ориентируется на западно-европейскую и отчасти русскую художественную культуру. Из представленных на выставке произведений ОСМУ работы проф. Крамаренко обнаруживают большую чисто французскую культуру живописи, другой даровитый художник — Пальмов — соединяет в своих исканиях нечто от германского экспрессионизма, Шагала и Петрова-Водкина. Более определенные „национальные“ цели ставят перед собой АХЧУ и АРМУ, и здесь перед нами открывается интересная полярность их художественных подходов к проблеме национальности и революции.

АХЧУ, как уже сказано, — филиал АХРР‘а, и хотя в нем есть культурные мастера, как Кричевский и Крюгер-Прахов, и не лишенные дарования молодые художники, как Козик и Хворостецкий, этот филиал не лучше и не хуже своего осно-

вателя, нашего АХРР'а. Программа нового искусства сводится здесь к той же этнографии — „отображению" украинских хат, шитых рукавов, широкополых шляп и т. п., да разве еще демонстраций. Это — этнографический бытовизм, по существу своему весьма мало революционный и национальный лишь по своей сюжетике. Представитель АРМУ, уже упомянутый мною

*А. Мизин* (Украина) Баррикады

Врона, идет в оценке АХЧУ даже дальше — он обвиняет эту группу в „стремлении возродить на Украине дореволюционную гегемонию русского искусства". Так это или не так, но несомненно, что ахрровский этнографизм — лишь первая примитивная фаза обращения искусства к национальному, которая является линией наименьшего сопротивления. В Чувашии, например, где вообще живопись раньше „не водилась", именно с ахрровского провинциализма и начинается современное развитие чувашского искусства, дальше которого оно пока что не идет. Но ясно, что украинская художественная молодежь удовлетвориться этой первой фазой „национального" искусства не могла и не может. „Вернуться в области живописи к этно-

графической бутафории — это все равно, что вернуться на театре к возрождению гопачно-горилочного жанра", — заявляет Врона. Надо, чтобы искусство было современным и национальным не только потому, *что* оно изображает, но и потому, *как* оно изображает — по своему стилю; надо, чтобы искусство изжило кустарную художественную форму, отвечающую Украине ветряных мельниц и хлеборобов-хуторян; надо, чтобы оно завоевало новую живописную культуру, отвечающую новым техническим и социальным условиям. — Такова была позиция, положенная в основу идеологии АРМУ — в противовес АХЧУ.

Но что положить в основу этой второй, высшей формы национального искусства, где взять эту традицию мастерства, эту высокую технику? И вот тут мы вступаем в плоскость чрезвычайно интересную и столь же спорную. Правда, было бы неверно подвести АРМУ под одну скобку; это федерация разных течений: тут есть произведения, обнаруживающие отзвуки германского экспрессионизма (Элева) и влияние московского „Бубнового валета" (очень крепкие и сочные натюрморты Черкасского). Однако, здесь есть и одна явно господствующая и чрезвычайно специфическая нота, придающая АРМУ характер некой единой *школы*. Я разумею влияние профессора Бойчука, украино-галицкого художника, и его брата Т. Бойчука (умер в 1923 г.), представленного на выставке. Этим влиянием отмечены работы целой дружной плеяды — Седляра, Мизина, Ракитского, Падалки, Павленко, Шехтмана.

„Бойчукизм" — это уподобление станковой живописи монументальной фреске, это живопись с помощью нежно-матовой темперы, более того — это определенная дань церковной стенописи, византийской и джоттовской.

Как же понять это неожиданное явление? Украинские художники ищут традиций, на которые они могли бы опереться, как на трамплин, для нового художественного движения. Предреволюционных традиций здесь нет, ибо какая же это традиция „этнографическая бутафория и гопачно-горилочный дух"? Но зато эти традиции есть в высоком мастерстве далекого прошлого — в фресках и иконах киевских соборов, в замечательном собрании икон Ханенко, ставшем Государственным музеем после революции. И украинские художники в поисках национального стиля ориентируются не на Москву и не на Париж, а на свою же Украину и еще дальше — на праматерь монументального искусства — Италию кватроченто.

Надо отдать должное живописи „бойчукистов" — в ней отличная монументальная уравновешенность композиции (Ракитский — „Яблоня", Гвоздык — „Пастухи", Т. Бойчук — „За самоваром" и т. д.). В ней отличная ритмичность линий, в ней теплый и мягкий лиризм колорита, нечто очень прочувство-

ванное и специфически-задушевное, как в украинской народной песне. Характерно, что с особенным интересом смотрятся здесь работы на революционные темы. Таковы произведения А. Мизина „Баррикады“ и „Расстрел“ и Шехтмана „Погромленные“. Такова же и маленькая, мастерски сделанная работа

*В. Касьян* (Украина) Землекопы (Гравюра на дереве)

Т. Бойчука „Лошади“ — две костлявых клячи времен голода и падежа скота на Украине.

Можно оспаривать правильность формального подхода этих художников к революционной тематике, но нельзя отрицать глубокой искренности и серьезности их *переживания революции*. Таких вещей мы немного видели у нас. Возможно, что здесь есть и объективная причина: Украина — наиболее

многострадальный участок нашей страны, более всего претерпевший от всяких батек, своих и чужих генералов. То, что наша интеллигенция знает понаслышке, украинская, особенно еврейская, видела собственными глазами. Не потому ли так необычно выразительны и гравюры — „Махновщина“ Падалки и Котляревской и полны такого драматического пафоса прекрасные листы В. Касьяна „Гайдамаки“ и „После погрома“. И не потому ли, быть может, так экспрессивна большая живописная работа молодого и несомненно талантливого Шехтмана — „Погромленные“. Бездомные, истерзанные, скованные прострацией люди. А на втором плане — трупы, голодные звери. Здесь тема о погроме перестает быть предметом ахрровской иллюстрации, эпизодом, „анекдотом“ — она становится *эпосом*, она сплетается в нашем сознании со всеми прежними погромами и расправами над еврейством от средних веков и до нашего времени. Здесь некое желание сделать из передвижнического сюжета нечто эпическое, „вечное“, которое должно затвердеть в народной памяти, а потому и „затвердевшее“, как монументальная стенная фреска. И не потому ли другой художник Мизин изображает бой рабочих с казаками („Баррикады“) в иконно-лубочном пошибе.

И однако... Как ни почтенна тенденция художников АРМУ возродить монументальную живопись в советских условиях (а для этой живописи со временем найдется место в наших дворцах труда и клубах), здесь встает перед нами целый ряд сомнений. Не являются ли эти самые исходные точки, икона и лубок, слишком далекими, чтобы от них можно было исходить сейчас? Не превратится ли весь этот традиционизм в ту догму, которая законсервирует молодую украинскую живопись под „старинку“?[1] Не станет ли техническое мастерство прошлого самоцелью? И не лишит ли эта статическая иконность украинскую живопись мужественности (уже и сейчас украинская живопись чересчур мягкотела, „женственна“), не убьет ли культ темперы революционного темперамента? И как все это увязать с установкой на технические и социальные условия нашего времени? — *Вот в чем вопрос!*

И вопрос весьма серьезный — за ним таится опасность некоторой стилизации, смешения двух различных исторических и классовых культур. Любопытным образчиков этой опасности

[1] Другое дело, например, наши палехские мастера — они модернизируют иконопись, потому что иконописная традиция у них в к р о в и. Коснемся здесь, кстати, и другого, совершенно обратного подхода к использованию религиозных традиций. Такова оригинальная попытка молодых советских художников Татреспублики использовать традиционную мусульманскую живопись на стекле („шамаиль“). На выставке мы видим работу Платуновой для современного татарского жилища — модернизированную „шамаиль“, где вместо изречения из Корана — революционный лозунг...

является, например, портрет „Селянина" работы Лепиковского. Изображая этого селянина, художник ищет, очевидно, национально-украинских портретных традиций в прошлом. Конечно, не вина художника, что большинство старинных украинских портретов XVII — XVIII веков суть портреты шляхты, гетманов, казацких старшин. Но результат получается тот, что художник изображает современного селянина в позе и с осанкой гетмана или казацкого старшины... Между тем, каким бы кулаком ни был изображаемый селянин, ясно, что он принадлежит к иной социальной категории. Вот к каким смешениям классово-эстетических критериев приводит слишком большая плененность национальной традицией, традицией мелкобуржуазного прошлого. [1] Будем надеяться, что молодая украинская живопись сумеет преодолеть этот искус и выпрямить линию своего несомненно необычайно быстрого роста. Симптомы уже налицо: в произведениях Томаха, Павленко, Короля мы видим уже большее полнокровие украинской живописи, начало ее отталкивания от прошлого. За это ручается и вся советская установка АРМУ, вся его связь с талантливым молодняком, с производством, с техникумом и институтом, громадное большинство учащихся которых из пролетарских слоев.

## V

Мы остановились на этом вопросе столь подробно, потому что он встает перед искусством каждого возрождающегося народа. Он встает и перед грузином Ладо Гудиашвили, еще целиком плененным древней Персией и Византией. Он может встать перед искусством Белоруссии, строящей учебу Витебского техникума на возрождении национальной орнаментики XVI и XVII веков и т. д. Все это — поиски исторических корней, естественные как этап художественного развития, но этап, который должен быть все же пережит.

Чрезвычайно характерна та полувосторженная вера в откровение своего собственного искусства, даже в особое свое м е с с и а н с т в о, которое сопровождает местами пробуждение местного краевого искусства. Это особенно характерно прозвучало, например, на съезде художников-сибиряков. — „Я скажу об особенностях Сибири. Я хочу подчеркнуть, что искусство, прикасаясь к корням народного творчества, всегда возрожда-

[1] Д. Щербаковский в своей книге „Украинський портрет" (КиІв в 1925), говоря о XVIII в., замечает: „духовенство и мещанство старались выглядеть на своих портретах не менее шляхетно нежели паны и копировало панские позы: менялись только аксессуары: священник или мещанин опирались вместо сабли на палку" (стр. 17). Это — явление социальной волосности, мимикрии. Но если оно могло иметь место в XVII — XVIII вв., то едва ли оно должно иметь место в изображении современного крестьянства.

лось. Живописец Гоген ушел из Франции, ища опоры, на девственную почву Таити. За границей мечтают съездить в Африку; там тяга к негритянскому, первобытному, там усталость от однообразия европейской жизни. А у нас здесь — все, мы имеем близко под руками — первобытность, азиатское. Я думаю, Сибирь даст в будущем и Венецию, и Флоренцию и Мюнхен. Сибирь для развития большого искусства я считаю — *самым удобным местом в СССР*". Так говорил на съезде художников-сибиряков т. Копылов!..

Вот тут-то мы и стоим перед лицом двух крайностей, подстерегающих искусство народов СССР: общерусским и общеевропейским уклоном, могущим нивелировать национальное и народное, и с другой стороны — уклоном к „областничеству", местным патриотизмом, замыканием в свою национальную традицию, стилизацией и архаизированием. Между этими Сциллой и Харибдой советское искусство должно выбрать среднюю мудрую линию. В национальной культуре, в прошлом надо уметь *отбирать* те ее элементы, которые действительно жизнеспособны и не противоречат нашим классовым, социалистическим критериям, которые помогают итти *вперед*.

Моя статья — дань большой радости по поводу возрождения искусства СССР. На довольно однообразном фоне нашей столичной художественной жизни (в которой одни и те же художники то и дело перекочевывают из одного художественного общества в другое) столь неожиданно и радостно приветствовать всходы иных, нерусских искусств, посеянные освежающей Октябрьской грозой.

И однако, мы впали бы в маниловщину, если бы умолчали об отрицательных явлениях. Многие народы СССР представлены на выставке лишь „визитными карточками", художниками-одиночками или отсутствуют вовсе. Затем в области художественного образования — школы и техникумы, фигурировавшие в Москве (за исключением Киевского художественного института да Московского техникума), показали скорей „картинки", чем самые м е т о д ы своей работы, — повидимому, за отсутствием научно разработанных программ.

И, наконец, общее положение искусства СССР на местах — увы, совершенно не обеспечивающее его будущего. „На Украине, — пишет Врона, — обстановка во многом хуже, чем, скажем, в Москве, где существуют как-никак, а довольно солидные субсидии художественным объединениям, приобретения государственных комиссий и т. д. На Украине таких форм общественного потребления искусства не было даже и в зародыше". На уже упомянутом мною съезде художников Сибири стоял сплошной вопль — жалобы на Окроно, на полное пренебрежение его к художникам, на лишение их мастерских

и комнат, на поощрение халтуры. Надо ли напоминать, что именно от бытовых условий жизни художников зависит в значительной мере и чаемый нами рост национального и областного искусства. На сибирском съезде много и справедливо говорилось о *тяге* художников в Москву, движимой не только желанием приобщения к столичной культуре, но и к поискам заработка. Надо ли говорить, что подобная тяга, перегружающая Москву художниками и культурно-обессиливающая тот или иной край, опасна для культуры *СССР в целом*. Мысль о государственной важности искусства, как отрасли советского строительства, очевидно, далеко еще не получила права гражданства на местах. *Эту мысль надо сделать всеобщей.*

1927

# ЛЕНИН В ИСКУССТВЕ

Еще никогда ни одна человеческая личность в России не пробуждала столь широкой ответной волны в изобразительном искусстве, как образ Ленина. Поистине, неисчислимо ленинское наследие за эти десять лет и особенно за последние без-ленинские годы. Портреты Ленина от младенческих и до посмертных, от самых миниатюрных и до саженных; проекты памятников ему — от самых скромных до самых утопических; пестрое разнообразие самых противоположных материалов и техник искусства — скульптуры, живописи, графики, плаката, детской книжки, керамики, цветочных клумб...

Наравне с этим вкладом художников-профессионалов мы видим здесь и работу художников-самоучек, кустарей, крестьян, рабочих. И, быть может, ничто так не свидетельствует о широте и глубине любви к Ильичу, как именно эта громадная доля „самочинного" участия масс в ленинской иконографии. Тех масс, среди которых „в порядке самодеятельности" были воздвигнуты первые вообще памятники Ленину, тех масс, из рук которых вышли и выходят все эти наивные ленинские мотивы на восточных вышивках, кустарных коврах, костяных изделиях Севера, антрацитовых рельефах Донбасса; все эти кропотливые портреты Ленина из семян, табачных листьев, раковин, типографских букв и т. д. Целое состязание народных художников всех частей СССР и всех отраслей труда. И, наконец, еще третье звено этой же Лениниады, как, например, гравюры Петера Альмы, скульптуры Петруччи, Лунде и др.

И, однако, надо сказать правду: как ни грандиозно общественное значение этого иконографического потока, задача увековечения Ленина в искусстве к а ч е с т в е н н о еще не разрешена. Задача эта двоякая — проблема сходства и проблема монументальности. Что касается портретов, то почти до сих пор в силе еще слова Полетаева: „Перо, резец и кисть не в силах мир огромный охватить, который бьется в этих жилах и в этой голове кипит". Причины этого — внешние и внутренние. Они коренятся, во-первых, в том факте, что при

жизни Ленина его мало писали и лепили: все прижизненные изображения Ленина не более как беглые наброски.

Были кипучие годы, была „каторжная“ занятость Ленина, затем болезнь. И спохватились, когда он был уже недвижим; тогда только пали все преграды, мешавшие портретировать Ленина „с натуры“, и художники, забыв всякие разделявшие их „измы“, сплотились у его гроба, чтобы запечатлеть хотя бы его останки (Петров-Водкин, Шадр, Яковлев, Ульянов, Мешков, Малютин и другие). Среди этих работ есть немало проникнутых подлинным пафосом тех траурных дней, но это были портреты уже посмертные...

Второй, внутренней помехой на пути к подлинному портрету Ленина явилась необычайная сложность ленинского образа вообще. Правда, Ленин отличался особенной четкостью и пластичностью своего физического облика и, казалось, был чрезвычайно „благодарным“ объектом для портретистов. Вот почему, между прочим, именно в твердом искусстве, в скульптуре, его образ нашел воплощение гораздо большее, нежели в живописи (Андреев, Альтман, Кепинов, Матвеев, Шадр, Эллонен, Эпштейн и др. скульпторы). Но разве одной скульптурной четкостью исчерпывается характеристика Ленина? Трудность ее именно в необычайной многогранности личности Владимира Ильича, в почти кинематографическом многообразии его облика, изменчивости его мимики и жестикуляции, в игре его глаз. Гигант мысли, суровый революционер — и ласковый, обаятельный человек с лукавыми глазами и „огоньком почти женственной нежности к человеку“ (М. Горький). Всечеловек со лбом Сократа — и монгол с раскосыми глазами, „хитрый мужиченок“ (Луначарский)... Вожатый величайшей революции — и человек в пиджаке, чуждый всякой позы, фразы, воплощение самой естественности... Вот почему его портреты не могут удовлетворить нас: в каждом из них мы можем отыскать лишь одну грань, лишь одно из слагаемых Ленина. Так, в одних мы видим лишь подчеркнутое добродушие Ленина (Андреев, Ульянов), иногда переходящее в сентиментальность (Бродский), у других — ударение лишь на жесте ленинских рук, ставшем для многих художников трафаретным, у третьих — попытки передать напряженность всей фигуры Ленина-трибуна, его ораторскую „хватку“ (зарисовка Пастернака, живопись Кацмана и особенно скульптура Чайкова, где Ленин словно врос в трибуну) и т. д.

Но это не значит, что надо отказаться от художественного трактования Ленина, ограничиваясь одним его фото-и кинонаследием. Сходство фотографическое не покрывает сходства художественного. Подлинный художник обобщает, синтетизирует изображаемую им личность, дает всю сумму

своего знания и чувствования этой личности. И вот такого целостного образа Ленина у нас еще нет. Еще недостаточен срок для этого. Конечно, пока живы все, кто знал Ленина лично и близко, — обязанность наша перед потомством искать сходства с Лениным, добиваться синтеза путем аналитическим. Но все же для того, чтобы появился у нас этот чаемый, подлинно художественный образ Ленина, требуется двоякое: от нас — четкое уяснение разницы между сходством фотографическим и выразительностью художественной; от художника же — более вдумчивое проникновение в Ленина, а не простое списывание его с фотографий и раскрашивание их, как это в большинстве случаев имеет место. Вне этих предпосылок нам в области художественной иконографии Ленина угрожает тупик. Конечно, с удовлетворением надо отметить деятельность комиссии при Институте Ленина, кладущую предел тому разливу халтурных изображений Ленина, тем бюстам и статуэткам, которые проникали в массу и приводили в ужас еще т. Красина (а среди этих произведений были, к сожалению, и продукты мастерских Госиздата). Но наряду с тщательным обереганием ленинского сходства следует обратит внимание на требование повышенного художественного качества.

В общем же можно с несомненностью констатировать, что вместе с сужением волны ленинских изображений начинается и другой, положительный процесс: искренние попытки художников по-своему, по-новому, хотя, быть может, и не всегда правильно, подойти к Ленину. Таковы: новое произведение Альтмана, имевшее большой успех на выставке в Японии, работа Вялова, гравюры Фаворского, Кравченко и др. Характерно, что вслед за скульптором Аронсоном побывал в Москве и скульптор Мещанинов, намеревавшийся собрать в Москве материалы по Ленину для работы над его статуей у себя в парижской мастерской.

Что касается проблемы ленинского памятника, то на путях к нему, помимо указанных внутренних затруднений, стоят еще и препятствия материальные. До сих пор удалось осуществить лишь немного памятников: работы Щуко и Евсеева в Ленинграде, Шадра и Чернышева — у Загэс, Меркулова — в Твери, Синайского — на месте шалаша и др. Впрочем, соображения экономики совпадают с интересами дела увековечения памяти Ленина: монументальный памятник, действительно достойный его, и не может быть делом сегодняшнего дня; в нашей скульптуре только теперь начинает крепнуть монументальный дух. А может быть, этот памятник не будет произведением скульптуры, но сооружением архитектурным, отвечающим нашей индустриализирующейся культуре. Во всяком случае, чрезвычайно знаменательна вся та

работа мысли, пусть даже утопической, вся та дискуссия, которая пробуждена была в широких слоях советского искусства и общественности обоими конкурсами на памятник Ленина (Академии художеств в Ленинграде и комиссии по увековечению памяти Ленина). И будущий монумент Ленину сможет явиться лишь выражением этой коллективной мысли и воли.

А пока что, в ожидании этого мы должны сберечь для будущего все, хотя бы разрозненные, страницы художественной иконографии Ленина. Известный почин в этом смысле — вышедшая в Госиздате книжка воспоминаний художников, скульпторов, операторов и фотографов о том, как они изображали Ленина „с натуры". Мы находим здесь краткие заметки Симакова, Пархоменко, Бродского, Верейского, Чехонина, Альтмана, Королева, Эссена, Лепешинского, Болтянского и др. Правда, воспоминания эти далеко не одинаковы по своей убедительности, но все же кое-что ценное из них извлечь можно. Констатирование необычайной „простоты" и „дружелюбности" Ленина — вот первое, что проходит общей нитью через все эти воспоминания. Их особенно испытали на себе те, которым удалось зарисовать Ленина в относительно „счастливых" кабинетных условиях, как Н. Андреев, Пархоменко, Альтман, Гринман (остальным приходилось довольствоваться лишь беглыми набросками на ходу, на заседаниях конгресса Коминтерна и т. д.). Правда, Ленин не позировал им в буквальном смысле. „Позировать В. И. не любил — ему трудно было сидеть без движения", — вспоминает Гринман, а Альтман добавляет к этому еще новый штрих: позировать он не хотел: „ведь это будет неестественно", — говорил он. Но если Ленин не „умел" и „не хотел" позировать, то зато, раз согласившись пойти навстречу художнику, он выдерживал характер точно и аккуратно. „В начале сеанса мы с В. И. условились, что он сядет сбоку стола, поближе ко мне, а для посетителей поставит кресло между мной и собой с таким расчетом, чтобы я, когда он будет с ними говорить, мог писать его в три четверти", — вспоминает Пархоменко. То же вспоминает Альтман: напряженно работая, Ленин согласился время от времени смотреть в сторону художника и прохаживаться по комнате. Как характерна эта маленькая деталь — умение как можно лучше и экономнее делать два дела одновременно.

И еще одна черта: как ни снисходителен был Ленин к художественным оценкам, с добродушной улыбкой направляя в таких случаях к Луначарскому, он умел говорить ясно и четко, когда ему что не нравилось. Так, он сам определил непохожесть на себя рисунков Малявина и не одобрил зари-

совки с себя Бродского, когда же его, наконец, упросили подписать этот рисунок, Ленин с улыбкой сказал: „Первый раз в жизни подписываю то, с чем я не согласен“.

Разумеется, среди зарисовок с Ленина есть менее и более удачные, но все они — те неповторимые документы истории, которые необходимо собрать воедино, спасая от распыления и даже вывоза за границу. Выпущенная Госиздатом книжка — лишь первый шаг в этом направлении; его нужно продолжить со всей тщательностью.

1923

# НАШИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ

# ПУТИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

## ИЗ ЗАМЕТОК О ВЫСТАВКАХ 1926—1928 гг.

### I

Еще сравнительно недавно изобразительное искусство, в особенности живопись, находилось у нас в загоне. Целый ряд причин привел к этому состоянию. Прежде всего, сама Октябрьская революция, побудившая одних художников эмигрировать (и притом как раз художников крупного калибра, как Билибин, Григорьев, Малявин, Рерих), в то же время отвлекла других (и как раз наиболее чутких и молодых) от их прямого призвания в сторону общественности: обслуживания революции, художественного администрирования и т. п. Разумеется, революция знала, что делала: эта смычка художников с жизнью, при всем своем „ударном" порядке, в конце концов пошла искусству на пользу. Но факт остается фактом: на время мы отучились от живописи и — без того небогатые художественными традициями — вернулись к почти первобытному состоянию, при котором приходится многое начинать сначала. Второй причиной отлива интереса к живописи явилось теоретическое сомнение самой молодежи в праве на существование художественной „изобразительности", как якобы пережитка буржуазной культуры. Из совершенно правильной предпосылки, внушенной революцией трудящихся, о том, что искусство есть также трудовой и производственный процесс и что, следовательно, оно должно углублять свое профессиональное мастерство, был сделан неправильный вывод. Искусство было приравнено к производству, художник — к сапожнику, столяру и портному, „картина" уступила место „вещи". Изобразительность и эмоциональность стали признаками дурного вкуса, показателями художественной неблагонадежности. Наша молодежь ушла в лабораторию чисто аналитических опытов, в кухню чисто „фактурного" изобретательства. Наконец, третьей причиной, мешавшей нашему художеству выйти на большую дорогу, явилась крайняя материальная его проблематичность. Частный любитель-покупатель был упразднен, а новый коллективный заказчик тот, которого революция рано или поздно

создаст, другими словами, покупатель-государство, покупатель-профсоюзы и организации экономически еще недостаточно для этого созрел. Изводить холст и краски стало делом убыточным и подвижническим, тем более, что нашими журналами и журнальчиками, весьма нетребовательными по части художественного „качества“, был открыт клапан громадного спроса на иллюстрацию...

Таковы были основные тормозы, вызвавшие недавнюю заминку в нашем живописном росте и почти угрожавшие нам художественным „обескультурением“.

В настоящий момент эти отрицательные факторы уже отходят в прошлое. Революция настолько окрепла, что может позволить себе роскошь не „отвлекать“ художников от их ремесла, и если некоторая часть нашего старшего художественного поколения, повидимому, прочно осела в „свободной“ Европе, то зато у нас зеленеют новые всходы, первые послереволюционные выпуски художественных вузов. С другой стороны, теория ненужности станковой живописи для пролетариата в громадной степени уже опровергнута самой жизнью. Пробуждение почти стихийного интереса к искусству блестяще подтверждается громадными цифрами посещаемости Третьяковской галлереи и других музеев, и, наоборот, — не отсутствием ли подлинной живописи в наших клубах, столь перегруженных сухими фотомонтажами и диаграммами, объясняется некоторый отлив интереса к ним, как к очагам отдыха, со стороны рабочей молодежи. Как раз недавно Главнаукой произведен был интереснейший опыт — устройство госуд. передвижной выставки картин по городам Поволжья (Саратов, Сталинград, Нижний, Казань, Самара). Выставку эту посетило свыше 20 000 человек: пионеры, комсомольцы, студенты, учителя, рабочие, крестьяне, совслужащие, а анкета, произведенная среди посетителей (хотя и не научно поставленная), дала результаты далеко небезынтересные.

Что касается, наконец, материального базиса нашего искусства, то хотя радикального улучшения в этом смысле не может быть, пока не улучшилось общее экономическое положение СССР, но все же само государство уже начинает оказывать активное содействие искусству. Государственная закупочная деятельность, которая в руках иностранной бюрократии могла бы послужить опасным орудием официального давления на искусство (кто не знает прелестей официального протекционизма и кумовства закупок во Франции), у нас — надо надеяться — в подобное орудие не превратится. Ее задачей является сделать доступными широким массам достижения современного искусства и способствовать поднятию самого художественного мастерства. При этом решено устраивать как

ежегодную государственную показательную выставку-салон для всех направлений, так и отдельные — эпизодические, групповые и персональные — выставки. Таким образом, и здесь, как и в области закупочной политики, наша государственность желает утвердить мудрый принцип художественной терпимости, гораздо большей, конечно, нежели пресловутая „свобода" западно-европейской художественной политики, благодетельной лишь для светско-академических художников.

Иначе и быть не может: социальный заказ, который ставит наша эпоха перед искусством, уже ни в коем случае не должен пониматься в смысле задания для „немедленного исполнения". Наоборот, следует с удовлетворением констатировать, что мы начинаем изживать эпоху халтуры и вступать в период подлинного, искреннего, изнутри идущего поворота нашего искусства лицом к современности, к современному жанру. Форсирование этого процесса с помощью каких-либо официальных мер в пользу количества за счет качества может лишь оказать искусству медвежью услугу.

В том, что этот процесс оздоровления нашего искусства совершается, сомневаться не приходится. Об этом свидетельствует происшедшая перегруппировка наших художественных сил. Она выразилась, с одной стороны, в отмирании идеологически устаревших групп („Мир искусства", „Союз русских художников", „Передвижники" и т. д.), а с другой стороны, в нарождении и более того — объединении новых групп („Бытие", „Общество станковистов", АХРР). Если еще вчера на фронте нашего искусства шла ожесточенная борьба между „правыми" и „левыми", то теперь острые углы сглаживаются, и мы приходим все более и более к какому-то почти единому художественному фронту. Это выпрямление его совершается по линии все большей и большей установки нашего художества на реализм, как на некую общую и твердую платформу. Так, с одной стороны, мы видим, что левая художественная молодежь изживает свой уклон в сторону беспредметничества и формализма, переходя к ясной конкретности и революционной содержательности (Ост), а с другой, даже в стане наиболее „правых" ахрровцев наблюдается стремление поднять качество своей продукции, опереться на квалифицированное мастерство. Все эти наблюдения подтверждает и открывшийся художественный сезон, по обилию выставок не уступающий довоенному времени.

Несколько особняком — на переломе — стоит группа „Маковец", являющая собою некую переходную ступень от недавнего напряженнейшего и полуфантастического существования нашего к современному „мирному строительству". „Мако-

вец“ народился под сильнейшим воздействием, я бы сказал — под падающей звездой художника Чекрыгина, юноши почти гениального, погибшего безвременно в 1922 г. Промелькнувший, как метеор, талант Чекрыгина был родственнен Врубелю; в нем было что-то трагическое. В композициях Чекрыгина воплотился динамизм, катастрофичность и мучительность наших недавних тяжких лет. Вот эта-то надрывная и полумистическая нота и звучала в выступлениях художников „Маковца“, художников по преимуществу лирического склада (Жегин, Рындин, Синезубов, Пестель и др.). Теперь мистический туман рассеивается: „Маковец“ оседает на землю, и тонус его мироощущения становится здоровее. Это показала и выставка 1926 г., на которой был целый ряд холстов почти реалистического типа, как, например, „Крестьяне“ Герасимова, рабочие мотивы Шевченко и т. д. Большим плюсом „Маковца“ является его художественная культурность: забота о культуре формы здесь на первом плане. Члены этой группы — пожалуй, наиболее образованные художники среди нашей молодежи. В творчестве „Маковца“ скрещиваются самые разнообразные влияния и традиции — итальянизм и иконописность (Чернышев), японизм (Бруни), романтизм Гюиса и фантастика Гойи (Рындин и др.), русский лубок и французский кубизм (Шевченко). Но именно в этой чрезмерной сложности „Маковца“ источник его слабости. Переизбыток культурных воспоминаний тяготеет над ним непосильным грузом, сообщая его творчеству печать некоторой усталости, вялости, изнеженности. Таковы, например, „Крестьяне“ Герасимова — с отличным выразительным и синтетическим рисунком и в то же время с несколько слащавым колоритом, или пейзажи с фигурами Шевченко, при всех своих живописных достоинствах не лишенные ватности; таковы же и „Пионерки“ Чернышева, задуманные не без пафоса, как проекты монументальных фресок, но обессиленные чересчур стилизованной (Византия, Греко) хрупкой худобой фигур.

Если таков эклектический и слишком интеллигентски-изысканный лик „Маковца“, то, наоборот, на широком и румяном лице „Бытия“ все ясно, как на ладони. Это молодежь, всего лишь несколько лет кончившая Вхутемас, точнее — прошедшая через выучку мастеров б. „Бубнового валета“ (двое из которых, Кончаловский и Осмеркин, как некие патриархи, фигурируют тут же среди молодежи). В противоположность сдержанному, по существу скорее графическому, нежели живописному, „Маковцу“ — здесь сплошная красочная ярь, сплошное и откровенное упоение материальностью, сочной кровью и плотью вещей. Зелень, небо, земля, розовое тело, разноцветные

одежды — без всяких философических идей — прекрасное вещество, как таковое. После красочного голода — сладострастная радость погружения в жирную красочную гущу. И поскольку „Бытие“ является реакцией против нашего недавнего чертежного беспредметничества и квази-научного мудрствования, поскольку „Бытие“ утверждает жизнерадостное восприятие мира, — это симптом несомненно здоровый. В эпохи кризиса возврат к природе всегда укрепляет искусство, как прикосновение к матери-земле легендарного Антея. Школа пейзажа — санатория для живописи.

Среди художников „Бытия“ есть обещающие, даровитые люди: Новожилов, Богданов, Земенков, Глускин, Мухин, Перуцкий, Ражин, Стеншинский, Шабль. Однако, и в полнокровном „Бытии“ не все благополучно. Здесь больше заботы о количестве краски, нежели о качестве ее; здесь больше сырой тюбиковой краски вообще, нежели художественно звучащего цвета. При виде этой рыхлой и жирной манеры живописи и расточительной кладки краски художникам из „Бытия“ хочется сказать словами рабочего из упомянутой мною волжской анкеты: „Товарищи, холст и краски стоят денег, не надо бесхозяйственности“. И если „Маковец“ страдает излишним психологизмом, то здесь обратный грех — однообразная и равнодушная материализация всего окружающего, самодовлеющая красочность. Художникам из „Бытия“, в сущности, все равно, что писать: пейзаж, наготу, комсомолку или крестьянина; все воспринимается одинаково поверхностно и одинаково статично. Только в крестьянских образах Глускина и Перуцкого, да в городских мотивах Земенкова есть какая-то экспрессия, но она происхождения отраженного: у первых двух — от старых „мужицких“ художников Голландии, а у последнего — от сатириков современной болезненно мрачной Германии. Что же касается других живописцев „Бытия“, то если их можно похвалить за попытки создания картины и притом современной жанровой картины (как, например, Осмеркина „Подмосковный трактир“, Богданова „Портнихи“, Сретенского „Маруся“ и т. д.), то, с другой стороны, приходится сказать, что попытки эти еще довольно вялы. Художники из „Бытия“ еще не умеют компановать картину, строить и организовывать ее, как некое крепкое и выразительное целое. Их несомненная темпераментность выражается лишь в физическом напоре, в силе удара кисти, но не в воле к выбору, не в силе концентрации элементов картины. Не они владеют реальностью, но реальность еще владеет ими, и за их маслянистой красочностью исчезают костяк и мускулатура формы, равно как и само разнообразие поверхности объектов (телесной, древесной и т. д.).

Но не будем слишком строги: молодо — зелено, болезнь роста, в основе своей здорового... Вот перед нами другая выставка — пионера и уже зрелого мастера этого русского сезанизма — П. П. Кончаловского. Еще не столь давно и он не был чужд этой же озорной ярости краски, того же буйно-размашистого ловкачества. Теперь эта буйность вошла в берега. Кончаловский овладел своей кистью, быть может, даже слишком уж виртуозно и „маститo". Кончаловский сам по себе — явление радующее. Есть в нем, в его творчестве, как и во всем его физическом облике, нечто целостное, органическое. Недаром де-Монзи, в своем предисловии к каталогу выставки Кончаловского в Париже, усмотрел в нем символическую, чуть ли не богатырскую фигуру несокрушимого духа СССР. Основа творчества Кончаловского — грубовато-русская, плодородная, московская. Он неистово влюблен в реальность, в „естество" мира. Вот почему его итальянские пейзажи последних лет, фигурирующие на выставке, куда слабее пейзажей новгородских. Если некогда Испания оставила в творчестве Кончаловского неизгладимый след именно потому, что ее суровое великолепие было как-то адэкватно ему, то Италия Венеции и Сорренто, сияющая и ласковая, не дошла до него. Несмотря на внешнее сходство некоторых пейзажей Кончаловского с итальянскими работами Александра Иванова („Вечер в Сорренто", „Лимоны", „Виноград"), в них нет именно того поэтического заражения итальянской природой, которая была у его великого предшественника. То, что есть в Италии мягкого, нежного, тающего, выходит у Кончаловского поверхностно и слащаво, почти олеографично, и, наоборот, по свойству его натуры ему больше удаются как раз те куски Италии, в которых есть материальная четкость, массивность, густота („Дом Тинторетто", „Грот Нимфы Эгерии" и лучшее из всего итальянского цикла — „Оливковые деревья").

Слабость итальянского цикла в значительной мере возмещается успехом другого цикла — видами новгородских кремлей, церквей и окрестностей. Здесь Кончаловский в родной ему стихии. Древняя новгородская архитектура именно потому и влечет к себе Кончаловского, что в ней есть архаическое, суровое величие, какая-то поистине кубистическая простота и ясность каменных масс. В пейзажах Новгорода (Кремль, Детинец, Софийский собор, Нередица) Кончаловский обнаруживает подлинное ощущение нашего севера, его крепящего холодка. Вечная синева неба, белизна каменных масс, сочная зелень травы... В то же время в подходе Кончаловского к новгородским пейзажам сказывается и отзвук живописи барбизонцев (выставка которых была устроена в 1920 г.) — Коро и Руссо. Оставаясь по существу тем же „русским сезаннистом",

Кончаловский воспринял от барбизонцев какую-то новую умиротворяющую ноту. Его колорит, еще недавно резкий до лубочности, стал сдержаннее, тише, подернулся серебристо-воздушной дымкой; его манера, прежде ударно-размашистая, упорядочилась, стала легче, невесомее, и, наконец, самое построение его композиций стало гармоничнее, монументальнее. Эта монументальность пейзажа, сказавшаяся еще в пейзажах абрамцевских дубов, особенно хороша в новгородских „Ветлах" с превосходно уравновешенными массами деревьев.

Указанные черты проявляются и в фигурных работах Кончаловского: автопортрете, портретах дочерей и других. Раньше художник воспринимал человеческую фигуру чисто декоративно, как плоскостной образ, как красочное пятно, или, наоборот, как объемную схему. Теперешняя концепция человека у Кончаловского проще, мягче: художник берет человека в воздушной среде. Таковы профильный портрет его дочери с грустными глазами (в котором есть нечто от Сурикова), или автопортрет бреющегося и улыбающегося художника. Здесь сквозит какая-то умудренность и успокоенность мастера, прежнего бунтаря. Однако, скажем откровенно: это признаки зрелости и завершенности, но отнюдь не исходные точки какого-то нового подъема. Кончаловский созвучен эпохе своим природным, неистощимым оптимизмом, но все же он больше подытоживает какое-то прошлое, нежели прорубает окно в будущее. Он настолько олимпийски здоров, что война и революция для него — как с гуся вода. Точно их и не было. Его итальянские и новгородские пейзажи могли бы быть написаны и десять и двадцать лет назад. А между тем, „пасситская" Италия изменяется, индустриализируется, а рядом с древним Новгородом вырастает новый Волховстрой. Этого нового в Италии и в России художник не видит. Кончаловский хочет стать новым Репиным (портрет дочери в розовом платье), а в других картинах — новым голландцем (портрет с женой, автопортрет и т. д.). Все это — почтенные намерения, нам не худо было бы сейчас иметь нечто приближающееся к классическим старикам. Но искусство современности должно быть современным; каждая эпоха должна иметь свое искусство, свое мировосприятие, свою композицию. Против этих трюизмов не попрешь.

И эта современность уже властно стучится в двери искусства и зовет его к себе.

В этом отношении весьма характерна уже упомянутая мною анкета среди поволжского низового зрителя. Почти все посетители передвижной выставки в один голос взывают к художникам: изобразите наш быт. Рабочий удивляется, отчего

художники проходят мимо труда, производства, фабрики. Крестьянин просит: „почаще бы рисовали деревню, крестьянство“. Пионер и комсомолец задорно протестуют против равнодушия к быту молодняка и т. д. И в этом наивном и вместе с тем трогательном взывании к искусству — „и нас“, и „нас“, „и нас“ — есть какая-то большая и глубокая правда. Тут уж дело идет не о халтурном или демагогическом потрафлении какой-то „политике“, а о чем-то гораздо более серьезном. Это нарождается новый потребитель искусства, новая публика, новый класс, и искусство не может бежать от них в тишину Венеции или древнего Новгорода.

И оно уже начинает считаться с этим новым „спросом“. Количество жанровых и бытовых произведений растет на наших выставках. Но к проблеме быта художники подходят еще со старыми глазами. Во-первых, в смысле тематическом. Нельзя же сводить новый быт к „Лущению семечек“ (Глускин), „Подмосковному трактиру“ (Осмеркин) или даже „Трактиру новгородскому“ (Кончаловский). И во-вторых, в смысле формально-техническом. Реализм наших дней не может быть простым бытовизмом, возвратом к какому-нибудь Богданову-Бельскому. Он должен быть вооруженным всеми профессиональными достижениями современного мастерства и, наконец, он должен заключать в себе, помимо реальности, и еще нечто.

Процитирую еще одно место из анкеты. „Понравилась мне, — пишет казанский зритель, заводский практикант, — картина „Комсомолка“ тем, что правдиво, реально, а не идеализируя, изображает девушку-пролетарку, закаленную в гражданской войне. Дальше особенно понравилась мне картина, изображающая работу у раскаленного железа. Это, по моему, великое создание, это великое изображение величавого Труда. Эти багровые лица, эти мощные руки, сжимающие клещи...“ и т. д.

Любопытные строки — с кажущимся противоречием. Автор хочет от искусства „правдивого, реального, без идеализации, отображения жизни“, а в своих комментариях утверждает самую подлинную патетику, самую подлинную романтику („закаленная“ в гражданской войне) и даже пишет слово „Труд“ с большой буквы. И он прав. Слишком много мы пережили за это десятилетие, чтобы вернуться к реализму ни теплому, ни холодному, к реализму протокольному. Для этого у нас есть фото-репортаж. В эпоху напряженнейших усилий на всех фронтах жизни искусство не может не замешивать действительности дрожжами героики, хмелем активизма. Разумеется, романтизм романтизму рознь. Трагические видения Чакрыгина — романтика гибели, но вспомним французских романтиков — Делакруа, Домье, Жерико, Рюда — это уже романтика жизненных кон-

трастов, движений, борьбы. Вот на что следовало бы „Маковцу“ переключить свою романтическую тоску. Вот о чем следовало бы подумать и художникам из „Бытия“, чтобы не зарыться в зеленом огороде мирного „жития-бытия“ и выйти из испарины трактиров.

Впрочем, был художник, который умел изображать и трактир синтетически. Кто не помнит „Трактиров“ и „Чаепитий“ покойного Сапунова (увы, также безвременно ушедшего)! В них подлинный символ дореволюционной русской жизни, обывательщины. Сапунов обладал даром глубочайшего гротеска, в его бытовых образах был не только реальный быт, но и какое-то ультра-реальное бытие (как и у французов — Тулуз-Лотрека, Дега, Ван-Гога). Когда-то, вначале, и в „Бубновом валете“ пробивалась эта струя острой бытовой выразительности (Наталия Гончарова, Ларионов, отчасти Лентулов) — к сожалению, она заглохла...

Мы видим: попытки отображения новой России в живописи еще довольно слабы. Диагноз, который в заключение мы должны поставить, не очень утешителен. Однако, места для скепсиса не должно быть. Не надо забывать, что эпохи революционного напряжения поглощают столько сил народа и нации, что искусство не может поспеть за ними. Оно расцветает скорее в предвидении революции или уже тогда, когда она выкристаллизовалась. Так было на Западе (где, впрочем, и сейчас, после военного кровопускания, искусство находится скорее на ущербе, нежели в расцвете). И вот только теперь, после отдельных аналитических исканий, мы, наконец, начинаем вступать в период какого-то синтетического осознания всего происшедшего. Плоды этой работы еще впереди.

1926

## II

Условия для профессиональной работы художника у нас еще далеко не благоприятны. В сущности, только в самое последнее время, в связи с ознаменованием десятилетия Октября, наша государственность вступила на путь действительно широкого осуществления лозунга государственного содействия искусству, провозглашенного Октябрем: я разумею два больших коллективных заказа, гражданский и военный, данные нашему художественному миру. До этого момента — по объективным причинам нашей экономики — изо-искусство было наименее опекаемым участком культурного фронта. Отсутствие материальной базы, случайность заказов и закупок, творчество „на авось“, творчество в тесных пределах нынешней жилплощади (только ничтожное число художников имеет мастерские) — все эти экономические и бытовые трудности

придали нашему изобразительному искусству оттенок профессии почти „подвижнической“.

И вот, как и во всех других отраслях советского строительства, и здесь воля к развитию преодолевает всякие внешние препоны. Советское изо-искусство существует и ширится — на удивление всем недругам нашим и нытикам.

Нет мастерских — художники работают в комнатушках, где негде „отойти“; нет помещений для выставок — они ухитряются выставляться в... новом здании анатомического театра. Последнее, конечно, и смешно, и грустно, но прежде всего говорит о той большой потенциальной энергии, которая имеется у нашего изо-искусства, продолжающего расти, вопреки затруднениям переходного времени и... предсказаниям „левых“ прорицателей, станковизм уже хоронивших.

Но если так обстоит дело в области „количества“, то со стороны „качественной“ картина получается как будто уже не столь утешительная. Прежде всего, на качестве продукции не могут, конечно, не отражаться указанные материальные и бытовые условия жизни художников (это особенно сказывается на выполнении тех громадных холстов, которые почему-то задаются теперь художникам и входят в моду). Затем идут факторы в н у т р е н н е г о порядка — тот все еще не изжитый кризис, который связан с трудностью перевала нашей живописи из недавнего тупика формальных экспериментов на путь реалистической изобразительности и социальной сюжетики. И, наконец, некоторая вообще интеллектуальная ограниченность нашего художественного мира, питаемая „варкой в собственном соку“ и обусловленная отсутствием научной критики, которая помогла бы ему осознать самого себя и ликвидировать в себе пережитки всего старого и мещанского. Критика у нас только двух сортов — одна только хвалит (вернее, самохвалит), другая только „кроет“, а в результате — отчужденность художнического мира от мира писательского и искусствоведческого и существование его „своим умом“ или, вернее, „нутром“...

Все эти причины приводят к крайней нечеткости платформ наших художественных групп. В такой же мере, в какой борьба течений в искусстве — явление здоровое и жизненное, конкуренция художественных групп, отнюдь не совпадающих с течениями, — явление нездоровое. В итоге страдают „хлопцы“, зрители, которые недоумевают, почему и во имя чего существует данная группа раздельно от другой группы, как, например, молодое „Бытие“ — от своего родителя „Общества московских художников“...

Вот те первые мысли, которые приходят в голову при посещении отдельных выставок сезона 1928 г. Впрочем, как раз обществу „Бытие“ в этом смысле нельзя отказать в известной художественной выдержанности. За все шесть лет своего бытия оно с упорством, доходящим до фанатизма, ведет одну и ту же линию — яркой красочности, интенсивнейшего колоризма. В этой влюбленности „Бытия“ в живописность есть положительная черта: жизнерадостный тонус (кажется, единственный меланхолик среди этой группы, склонный к мрачным видениям — даровитый рисовальщик Земенков). Но увлеченность красочностью доходит у „Бытия“ до гипертрофии, и за цветом они слабо чувствуют костяк формы, а за краской, в ее рыхло-сыром виде, — и самый цвет. „Цветистость“ здесь часто преобладает над подлинной „цветностью“. В сущности говоря, от „сезаннизма“ здесь осталась главным образом система мазков. Все это — не столько „вина“ этой молодежи, сколько „беда“ ее выучки — одностороннее усвоение „заветов“ Кончаловского. Вот почему выставка „Бытия“ производит впечатление однообразия; этот дружный коллективизм усилий мог бы оказаться очень плодотворным, если бы он направлен был к более высокой цели, нежели живописная манера. Уделяя слишком недостаточное внимание социальной тематике, „Бытие“ впадает в то самое, что Плеханов называл ограничением одной лишь „корою явлений“, т. е. скольжением по поверхности мира. „Бытию“ следует призадуматься над этой опасностью и усилить в себе хромающие до сих пор рисуночные и композиционные начала, а тем самым и повысить социальную значимость своих работ. Лучше других в этом отношении Ражин, в пейзажах которого есть проблески теплоты чувства и заботы о композиции, Мурашев — с его не лишенным бытовой выразительности „Чаепитием“, Стеншинский, Борисов, Эйгес (почти единственный из всей группы, чувствующий город), Вейдеман (из цикла „Латышские стрелки“). Зато в большой работе Г. Сретенского „Похороны товарища“ (вариация того, что он же дал на выставку к 10-летию Октября) есть нечто очень тяжеловесно-обывательское.

Но есть на выставке и одна общественно-значительная работа — это громадное полотно Розанова „Похороны красных героев Октября в 1917 году“. Правда, работа эта жестка по своему колориту и не лишена черноты, но уже самая попытка написать столь широкое „социальное полотно“ со множеством фигур, как бы идя по стопам Сурикова, и тем самым выйти за замкнутый круг обычных для „Бытия“ пейзажно-натюрмортных мотивов, заслуживает всяческого одобрения. В работе молодого художника есть та искренность и тот пафос, кото-

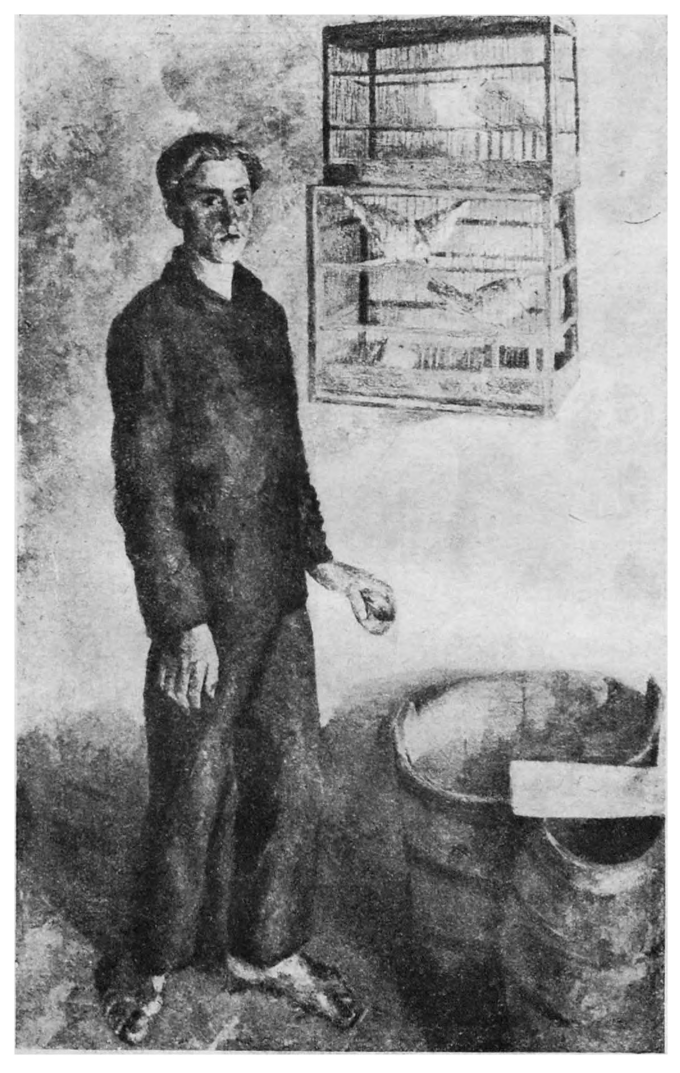
рые нам так нужны в трактовании социальной сюжетики. К сожалению, работа эта почему-то не встретила отклика со стороны наших художественно-закупочных органов, и художнику, потратившему на нее два с половиной года, полные всяких мытарств, буквально некуда ее поставить: он собирался изрезать ее на части, чтобы использовать холст.

„Общество московских художников“ по отношению к „Бытию“ является представительством старшего поколения „московских сезаннистов“: сюда входит его основное ядро (Куприн, Лентулов, Машков, Фальк) и его новообразование (о-во „Крыло“: Осмеркин и молодежь). И по сравнению с „Бытием“ здесь фигурируют работы уже большей зрелости и большего живописного мастерства, как, например, „Голубятник“ Фалька, „Ай-Петри“ Лентулова, узбекский натюрморт и пейзажи Рождественского, произведения Осмеркина, Куприна, Машкова. Но и это выступление „Бубнового валета“ подымает у нас ряд вопросов об общих судьбах этого русского или, точнее, московского „сезаннизма“.

В том, что указанные мастера (к которым надо, конечно, причислить и П. Кончаловского) лучшие вообще наши живописцы, в точном смысле этого слова, сомневаться не приходится: ни у кого нет такой сочной, свежей и полнозвучной палитры, как у них. Но наша эпоха ставит перед художниками, помимо жизнерадостного колорита, еще и другие веления. И вот вопрос: выдерживает ли этот экзамен современности семнадцатилетняя традиция „Бубнового валета“? Мне думается, что в этом смысле бубново-валеты все же переживают некий кризис — и кризис по двум линиям: „сюжетной“ и „монументальной“.

В первом отношении очень характерны произведения Р. Фалька, наиболее последовательного нашего сезанниста. Каждый вершок фальковского холста насыщен уплотненным, изысканно-разработанным цветом. Но именно эта переуплотненная „вещественность“ его живописи придает ей тяжеловесно-статический характер. Так, Сезанн писал своих провансских мещан и крестьян, курящих трубку или играющих в карты, и эта сезанновская массивность вполне отвечала и косности всего окружающего его густо-провинциального быта. Но едва ли так можно писать наш современный „Уисполком“ или наших комсомолок: получается досадная бытовая застылость.

Именно с точки зрения диалектического материализма эта чрезмерная статичность чисто материального и „вещного“ подхода к действительности не соответствует нашей революционной эпохе. Почувствовать психику нашего времени и эмоционально заразить ею зрителя — вот задача нашего



*Р. Фальк* Мальчик с клеткой

искусства. Здесь нельзя не вспомнить, что и у „Бубнового Валета“ был период, когда наряду с воздействием Сезанна он откликался на воздействия Ван-Гога и Матиса, когда в его живописи господствовала острая и напряженная бытовая выразительность (Машков, Н. Гончарова, Ларионов, Кончаловский). То был период, когда „валеты“ были воинствующими „бунтарями“ и „варварами“; теперь в их искусстве больше зрелости и мастерства, но зато... и меньше остроты и динамики.

Но, может быть, так и должно быть? Ведь тогда шла борьба против аристократического „мир искусства“ за „демократию“, а теперь можно писать спокойные монументальные полотнища. Но в том-то и дело, что, если даже стать на эту точку зрения, перед нами вскроется второй критический момент в живописи „Бубнового валета“. Несколько забегая вперед, я коснусь здесь двух больших работ с выставки „10 лет Красной армии“ — П. Кончаловского и В. Рождественского. „Купание кавалерийских лошадей“ П. Кончаловского, вообще говоря, — прекрасная вещь, полная уверенной, почти античной жизнерадостности, которой веет от этих обнаженных красноармейских тел (написанных к тому же с редким по нынешним временам знанием анатомии).

Большим достижением и для В. Рождественского является его „Парад туркменской и кавказской Красной армии“. Но самая манера письма обеих вещей—дробно-иллюзионистическая—мало отвечает стенописи; эта рябь мазков — наследие чисто „станкового периода“ нашей живописи, перенесенное на громадный холст. Очевидно, и здесь необходимо пересмотреть навыки и подняться до чего-то более широкого и обобщающего.

Между тем, если мы присмотримся к последнему „слову“ „Бубнового валета“, то увидим как раз обратное: возврат от „постимпрессионизма“ к самому что ни на есть первичному импрессионизму. Конечно, было бы вовсе не худо, если бы у нас был художник-импрессионист „хотя бы“ такой силы, как покойный Клод Монэ. Но вопрос идет не о талантах, а о тенденции. И вот, когда я вижу нынешние работы Машкова, подающие Кавказ в мелко-вибрирующих, сладчайших по цвету мазках, эта „красивость“ заставляет меня с сожалением вспомнить о Машкове — авторе темпераментных, крепких, по-народному выразительных портретов и натюрмортов. Еще более иллюзорно-импрессионистичны пейзажи Храковского, Древина; в некоторых других — уже полное растворение и распыление пластической формы в сплошной красочной туманности. Импрессионизм плодотворен, как школа живописи, как метод учебы, но как „направление“ он устарел. Наше время ждет менее пассивного, менее зыбкого трактования мира — такого, в котором чувствовалась бы реальная

*В. Рождественский* Национальные части Красной армии (туркестанские и кавказские)

объемность этого мира и волевое его настроение художником.

В том же „О-ве московских художников“ и есть и другое лицо: группа художников, ранее входивших в „Маковец“. Если „бубново-валеты“ прежде всего вещественники, то „маковчане“ — люди иной психической установки. „Маковец“ — последнее звено русского символизма; в идеологическом органе „Маковца“ („Искусство — жизнь“) сотрудничали и П. Флоренский и В. Хлебников. Но самая характерная фигура, как отмечено выше, — это безвременно погибший в 1922 г. (под поездом) молодой художник Н. Чекрыгин, талант широкого размаха и внутреннего горения, наделенный большой фантазией и своеобразным трагическим ощущением жизни. Отпечаток некоторого духовного надрыва отразился и в творчестве его друзей и последователей, сообщив некоторым из них влечение к таким старым мастерам, как Гойя и Эль-Греко. Вместе с тем, как и в творчестве Чекрыгина, в живописи „Маковца“ очень мало русского (этим они отличаются от „бубново-валетов“, сочетающих французское с чисто-московским); „маковчане“ — целиком „западники“. Эта группа одна из наиболее культурных в нашем искусстве (чертами этой тонкой культурности отмечены в особенности работы Фонвизина и Зефирова, а затем и Машкевича, Рындина). Но здесь же и ее несомненная слабость, эклектизм, склонность к стилизаторству. Лицо „маковчан“ сложно, но в конце концов не от грима ли эта сложность и не пора ли ему смыть эти краски, чтобы стать самим собой?..

Вместе с тем, надо снова подчеркнуть, что с каждым своим выступлением эти художники тверже становятся на землю, ближе приникают к жизни, все более преодолевают свой былой мистический привкус; в этом смысле чрезвычайно хороши рисунки Рындина, Родионова, Герасимова и др. В лице Н. Чернышева мы имеем одного из очень немногих художников, монументально чувствующих удлиненную фигуру подростка-пионера. А в лице С. Герасимова — изобразителя крестьянства, тонко воспринимающего „типаж“ нашей деревни, хотя и слишком лирически-туманно воплощающего его колористически. Чрезмерная приглушенность и сдержанность цвета — черта вообще характерная для этой второй части ОМХ'а в противоположность первой, „бубново-валетной“.

Еще более явственно ощущается эта реакция против яркой цветности на выставе „Цех живописцев“ — в работах А. Шевченко и его ближайших учеников (Ахремчик, Баскакова и др.). И здесь, по поводу воцарения этой желто-коричневой гаммы, опять-таки приходится сказать: поиски тональности педагогически полезны, но „назад — к Коро“, как

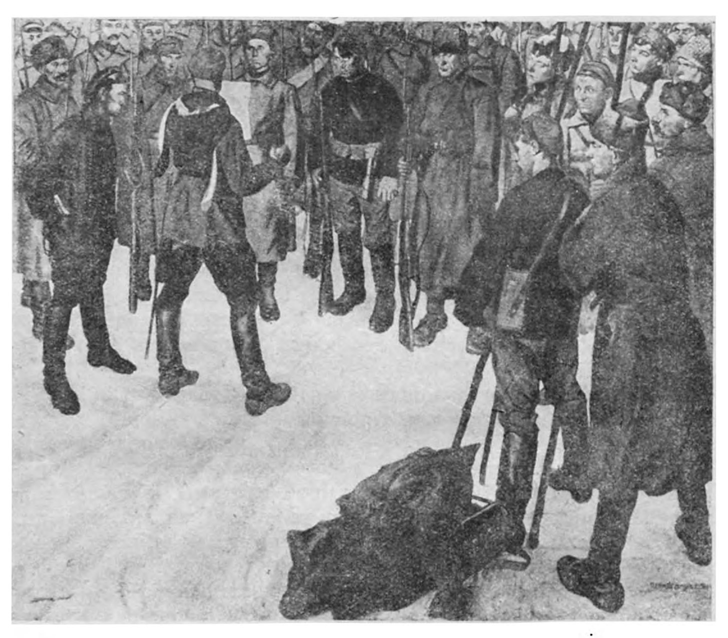
тенденция действующего искусства — тенденция нездоровая. Она может привести к салонной нейтрализации колорита, к лишению живописи ее наиболее эмоционально-действенного средства — полихромии. Что касается работ других участников „Цеха живописцев“, то все они прежде всего очень молоды и, в противоположность „бытийцам“, очень индивидуалистичны: кто в лес, кто по дрова. Так, даровитый Барто увлечен импрессионистским plein air'ом, Голополосов с помощью своей условной красно-синей гаммы ищет эффектов динамических и декоративных („У мавзолея Ленина“, „Утопленник“, „Восстание“), В. Каптерев и Голованов приносят неожиданную дань Юрию Анненкову и Георгу Гроссу, пытаясь сочетать советский сюжет с французской цветностью и германским экспрессионизмом („Агитаторша“ Каптерева и „Митинг“ Голованова). Но каждому времени свое; теперь для нас уже не убедительны эти сдвиги и сечения формы и эти буквы на лицах: весь этот рецидив футуризма звучит сейчас как „пассеизм“...

Молодежи из „Цеха живописцев“ нельзя отказать ни в наличии у нее „духа исканий“, ни в искренности ее поисков сюжетной значимости и формальной остроты, но всего этого еще мало, чтобы составить особую группу в нашем искусстве.

Большое принципиальное значение 10-й выставки АХРР, посвященной „Десятилетию Красной армии“, именно в том, что, помимо ее организатора — АХРР'а, на ней представлены, хотя и в слабой степени, и другие художественные общества. Выставка эта показывает возможность и плодотворность сотрудничества художников разных направлений под одной кровлей и над одной темой. Пример подобного соучастия мы уже видели на выставке к десятилетию Октября. Тема — Красная армия оказалась захватывающей, а потому и выявившей особенности каждого из участвующих на выставке направлений.

Тематическое содержание выставки захватило и зрителя: за две первые недели выставку посетило свыше 30.000 человек — цифра едва ли не рекордная для нашего трудно-раскачиваемого „изо-зрителя“. Привыкший относиться к искусству с большой прохладцей, ни тепло, ни холодно, он почувствовал на этот раз, что живопись может волновать не менее, чем литература. Конечно, на выставке нет произведений, равноценных произведениям Фурманова, Бабеля, Фадеева, А. Веселого, но, очевидно, тема о гражданской войне, о великих бедствиях и геройствах нашего недавнего прошлого настолько дорога и близка нам, что уже самое прикосновение к ней способно вызвать живой, волнующий интерес.

Правда, все это не может заслонить от нас того факта, что громадное большинство ахрровских работ носит характер саженных иллюстраций, подробно и вяло рассказывающих о гражданской войне, а не произведений искусства, показывающих ее на языке „живописи“. Таковы все эти протокольные картины - „хроники“ вроде работ Авилова, Н. Владимирова,



*Н. Шухмин* Чтение приказа о наступлении

Горелова, Грекова, В. Кузнецова, Спирина, Чепцова. Совсем не стоило заказывать эти громадные полотна. Целям историко-учебного и протокольного „разглядывания“ более отвечали бы небольшие литографические лубки.

Равным образом едва ли есть что-либо специфически красноармейское, революционное в таких традиционно-батальных эффектах, как „Чонгарский бой“ П. Котова или „Атака английских катеров на Кронштадт“ В. Сварога или в таких чисто официальных вещах, как „Заседание Реввоенсовета“ Бродского, которое представляет собою лишь гигантскую

„приятно" раскрашенную фотографию (характерно, что „скромный" художник не забыл показать в этой картине и другую свою картину — „Заседание Коминтерна"). Не избежал некоторого холодка, хотя и другого, чисто формального порядка, и В. Яковлев в своем мастерском по рисунку и технике „под старых мастеров" — коллективном портрете „Красных командиров".

Создание советского портрета — вообще большая проблема нашего искусства, которая еще ждет своего разрешения. На первой выставке, посвященной Красной армии, в 1923 г. был целый ряд формально хорошо выполненных портретов военных вождей (работы таких мастеров, как Лансере, Чехонин, Шарлемань); но почти все они были данью старой иерархической батальной схеме: впереди большой, спокойно стоящий военачальник, позади — крошечные фигурки солдат. Надо ли говорить о том, как идеологически фальшива эта традиционная схема в приложении к нашей Красной армии? Той армии, по которой, например, в дни борьбы с Юденичем был дан приказ командующим западным фронтом — „начальникам и командирам лично принимать участие в победе", ибо „присутствующих на поле боя не должно быть". Вот от этого момента „присутствия" и надо освобождаться всем нашим баталистам, поскольку они хотят быть историографами Красной армии. Создать пролетарский военный жанр, новый батализм без милитаризма — это вообще большая и трудная проблема, еще далеко не дающаяся нашим художникам (так, например, в скульптуре Денисовой „На страже" красноармейская мощь понята, пожалуй, по-бисмарковски).

Далеко не всегда удачны и попытки ахрровцев „молодить" свою живопись известной внешней привлекательностью; это противоречит зачастую драматизму самой темы... Таковы, например, эффектно-олеографические станичники за пулеметом Никонова (сумевшего в 1923 г. дать отличную вещь „Въезд красной конницы в Красноярск"). Карев, художник в общем своеобразный, изображая отступление колчаковцев по Сибирской жел. дороге — отступление с уводом заложников и с увозом награбленного крестьянского добра — так „перекрасивил" пейзажный фон своей картины, что за этой красивостью неба и гор исчез драматизм момента. То, что позволено было Л. Толстому в „Севастопольских рассказах", — противопоставление красоты природы человеческим трупам — невозможно в живописи, ибо она требует единства впечатления. Карпов одел своих „Басмачей", осаждаемых в „джунглях" красноармейцами, в столь сладостные по цвету халаты, что тема картины получила мишурно-декоративную оболочку, извратив-

шую ее смысл (получилось скорее нападение русских на „восток" вообще, а не на басмачей в частности)...

Следует отметить работы тех художников АХРР'а, которые, не „мудрствуя лукаво", идут по жанрово-передвижнической дороге, как, например, Савицкий, давший очень впечатляющую „Демобилизацию старой армии", Дроздов, показавший проводы демобилизованных красноармейцев в 1921 г., Луппов, сумевший подчеркнуть контраст между коммунистическим отрядом, отправляющимся на фронт, и окружающей его обывательской враждебностью, и в особенности Иогансон, воскресивший перед нами всю трагическую жуть „Узловой станции ж. д. 1919 г.".

И вместе с тем, чрезвычайно характерно, что ряд ахрровских художников — его наиболее молодая и передовая прослойка — соревнуя с представителями других течений, сумел „подтянуться" и шагнуть вперед. Таков Ф. Богородский, давший, хотя скорее и раскрашенную, чем написанную, но хорошую по выразительности своих типов и напряженности композиции вещь — „Матросы в засаде". Таков Соколов-Скаля, сумевший при всей своей сырости заставить нас почувствовать стихию „Железного потока". Таков П. Радимов, нашедший интересную красочную гамму и психологически верную форму для воплощения „Людей в рогожах". Таков даровитый Чашников, показавший в своих „Партизанах" первобытно-монументальные фигуры сибирских „Вершиных" в рамке такой же первобытной природы.

Если некоторые ахрровцы „подтянулись" в смысле формально-художественном, то, с другой стороны, следует констатировать и встречную тенденцию; „подтянулись" в смысле психологической убедительности и представители нашего формального искусства, „левые". В превосходном холсте А. Дейнеки „Оборона Петрограда" обычная урбанистическая лаконичность и графическая четкость Оста нашла свое полное внутреннее оправдание. Некоторые указывают на сходство композиции Дейнеки с ходлеровским „Выступлением студентов". Но это не совсем верно. У Ходлера движение развертывается снизу вверх, а у Дейнеки — в двух противоположных направлениях. По мосту идут раненые, а под мостом — с винтовками. И за этими двумя параллелями зритель чувствует подлинный дух рабочей войны — сколько бы ни было раненых, люди с винтовками будут итти вперед, пока не освободят своего города. Слабее на этот раз вещи других остовцев — Пименова и Вильямса, но динамичность и острота, свойственная этому течению, есть и в них. „Подтянулся" после своего пресловутого коллективного портрета „Деятели искусств" и Лентулов: его „Переход через Сиваш" —

вещь незаконченная, но безусловно талантливая по своей попытке показать героику массы средствами чисто живописными. (В этом смысле не плохо и полотно художника из „Бытия“

*А. Дейнека* Перед спуском в шахту

Вейдемана „Ночной налет на гор. Кромы“.) Даже П. Кузнецов, живописец „чистой воды“, „эстет“, „декоративист“ и „ориенталист“, сумел на этот раз естественно сочетать свою экзотику с новой тематикой; его „Ферганские партизаны“ — одна из лучших его работ за последние годы.

Но „гвоздем выставки является „Комиссар“ Петрова-Водкина. Вот прекрасное, чисто живописное произведение, вмещающее в себе и психологическую глубину, доступную литетуре. В мягких, почти сентиментальных тонах, напоминающих народную песню, Петров-Водкин дает нам страницу великого эпоса красноармейской войны — раненый комиссар „отходит“, покрываясь смертельной бледностью, а его товарищи-бойцы

*К. Петров-Водкин* Смерть командира

несутся вперед — боевой приказ должен быть выполнен. Мы часто злоупотребляем понятием „социальный заказ“, но именно это понятие с полным правом может быть отнесено к картине Петрова-Водкина, сумевшего не внешне, а изнутри, в полном созвучии с психикой масс, почувствовать великую правду той героической эпопеи, где победа досталась вот таким именно рабочим и крестьянам, сильным одним лишь „боевым духом“ своим...

Выставка „10 лет Красной армии“ имеет многие недостатки — она загружена слабыми, „ученическими“, по верному выражению т. Бухарина, работами, она имеет неправильную установку на громадные лже-монументальные полотна,

для которых к тому же едва ли найдется место в музеях или рабочих клубах при нашей уплотненности. И все же она симптом очень положительный. Она показывает, что „большая тема“ может, наконец, пробить лед равнодушия зрителей и объединить художников самых противоположных формопониманий. Делая большую честь нашей Красной армии, вторично выступающей в роли „просвещенного мецената“, в роли заказчика, предоставившего художникам полную свободу их выражения, эта выставка подтверждает громадное значение для нашего изо-искусства государственных заказов вообще. Только эти заказы способны дать возможность художникам работать в меру всех своих сил. Отсюда ясно, что опыт этот должен быть продолжен, и из случайной меры, связанной с тем или иным юбилеем или кампанией, должен стать методом систематического поощрения нашего советского искусства. Но для того, чтобы метод этот впредь принес полновесные плоды, он должен быть выдержан до конца и проведен более правильно.

Я разумею не только больший срок выполнения работ (всегда у нас чрезмерно „ударный“), но и самый их организационный принцип. При проведении дальнейших коллективных заказов, необходимо избежать предоставления монополии какой-либо организации, а в равной мере вовлекать в них все лучшие силы всех наших художественных группировок. Будущее нашего искусства — именно в этом организованном и дружном его сотрудничестве во имя великой цели: создания советского высоко-качественного и социально-значимого по содержанию искусства.

1928

# ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

## (О ХУДОЖНИКАХ ОСТА)

Традиция и революция, прошлое и настоящее, старое и новое... Их соотношение в искусстве — одна из наиболее трудных проблем. „Надо принадлежать своему времени“, — говорил Бодлер.

Но понятие современности включает в себя не только то, что изображает художник, но и то, как он изображает, — другими словами, не только его миросозерцание, но его мироощущение. То, как он видит, воспринимает, чувствует и выражает.

Ибо не подлежит сомнению, что каждое „время“, в зависимости от тех или иных его объективных условий среды, по своему видит и мыслит мир: „бытие определяет сознание“. Быстрый темп современной жизни, основанной на новейших средствах техники, формирует совершенно другую психику, нежели, скажем, медлительная и сидячая жизнь тургеневской России. Революцию, произведенную с помощью ощетинившихся штыками грузовиков, нельзя изображать в том же „стиле“, в каком позволительно показывать медленное шествие рабочих с женами и детьми к Зимнему дворцу в 1905 году. Пейзаж Волховстроя или Загэса нельзя писать в лирически расплывчатых тонах левитановской природы: это вещи несовместимые. Ощущения человека, летящего на аэроплане или спускавшегося на дно моря, нельзя изложить на языке „Фрегата Паллады“. Именно отсюда то изменение языковых форм, тот наплыв новых слов, который происходит в периоды больших социальных сдвигов. Самая революционная идея, высказанная на языке устарелой терминологии, в значительной мере теряет свою актуальность. Разумеется, отсюда еще далеко до признания „заумного языка“ лефов, до подмены литературы — телеграммой или живописи — фотографией (или как теперь говорят: фотограммой). Нет, литература должна оставаться литературой и живопись — живописью. Но несомненно одно — что понятие революционной современности не исчерпывается тем или иным содержанием искусства, но рас-

пространяется на его художественную форму, на его изобразительные средства.

Эту истину, повторяю, еще далеко не усвоило большинство наших художников. Вслед за ликвидацией периода „болезни левизны“, периода лабораторно-отвлеченных исканий у нас началась некоторая реакция. Палка перегнулась в обратную, „правую“ сторону. АХРР в значительной степени законсервировался на протокольном реализме прошлого, поняв лозунг „назад к передвижникам“ почти в буквальном смысле; „Московские художники“ (преемники „Бубнового валета“) готовы вернуться к импрессионизму; художники „Жар-Цвета“ находятся под обаянием старых мастеров и культивируют традиции Венецианова-Куинджи.

На этом общем фоне нашей художественной жизни выставки Общества станковистов (Ост) — явление, несомненно, интересное. Не потому, что здесь подобрались какие-либо бесспорно выдающиеся произведения живописи — наоборот, здесь многое спорно, скороспело. Но Осту нельзя отказать в одном — в искренности и свежести его формальных изысканий, в остроте и актуальности его задач. Здесь есть о чем поспорить и подумать, здесь прощупывается художественный пульс современности. Из всех художественных группировок Ост более всего ориентируется на эту современность или, во всяком случае, более всего хочет ответить на ее веления (хотя и не всегда правильно им понятые).

Ост возник в 1925 году. Возникновение его было симптомом двоякой реакции. С одной стороны, против „Лефа“, против поглощения искусства производством — поскольку Ост был утверждением права на существование станковой живописи и — более того — живописи изобразительной, сюжетной. А с другой стороны, против правых — поскольку Ост явился первым опытом приложения новейших формальных исканий к новой тематике, поскольку он объединил в себе молодежь, только что вышедшую из стен созданного Октябрем художественного вуза (Вхутемаса), учеников Фаворского и Штеренберга. Таковы были „выпускники“ 1922 г. — Вильямс, Меркулов, Вялов, Люшин, давшие на звание художника работы на такие сюжеты, как „Буденный“, „Радио-приемник“, „Парад“ и т. д. Здесь надо упомянуть и „1-ю дискуссионную выставку“ 1924 г., где наряду с последними конструктивистами и беспредметниками появились и новые группы сюжетников и „конкретивистов“. „Современность, ясность задачи, точность обработки“, — таков был лозунг этих конкретивистов, ставший и лозунгом возникшего через год Оста. Сплав современной сюжетики с современными формальными средствами — таков как мы видим был курс, взятый Остом. Курс — принци-

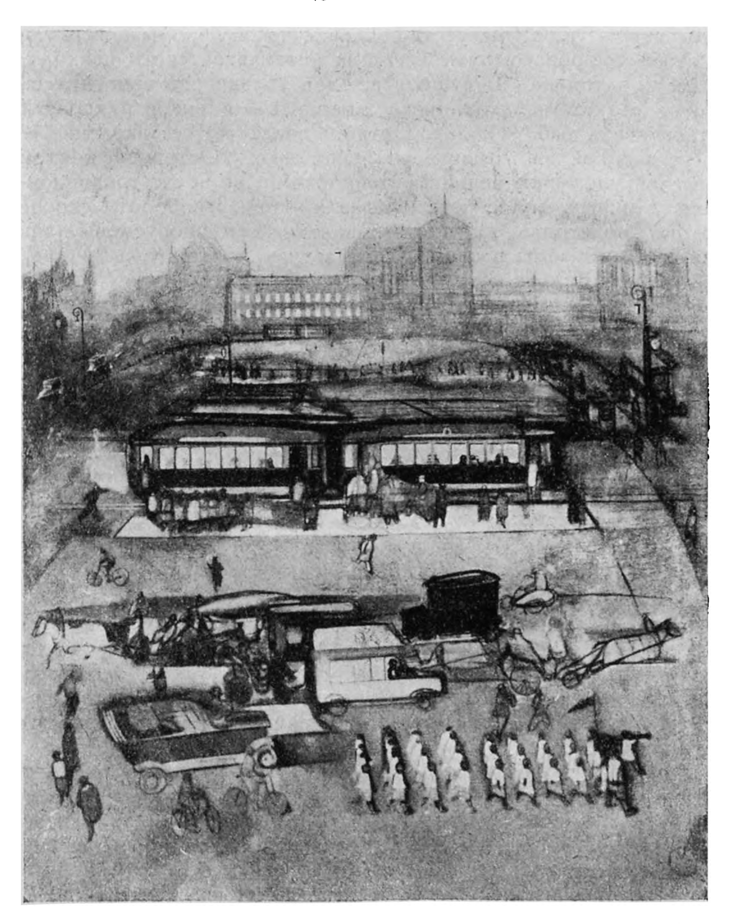
пиально совершенно правильный, от которого можно было ожидать плодотворных результатов.

Что же понимал Ост под этой современностью? Охватывая общим взглядом все четыре выставки Оста, мы замечаем прежде всего особое ударение на сюжетике, связанной с городом, с машинизмом и индустриализмом. Таковы работы Барща, Вялова, Дейнеки, Куприянова, Люшина, Лабаса, Лучишкина, Пименова — образы заводов, шахт, уличных, фабричных и железнодорожных пейзажей, радио-установок, автомобилей и т. д. Это вторжение „урбанистических“ мотивов в наше искусство — как ни запоздало оно по сравнению с французским импрессионизмом и итальянским футуризмом (Маринетти) — было, тем не менее, своего рода „революцией“.

Вспомним: ведь до сих пор русская живопись знала и культивировала главным образом старый Версаль, старый Петербург, старую Троицко-Сергиевскую лавру, старую Москву (Бенуа, Добужинский, Юон, Васнецов). И только, „отбывая“ в Париж, „забавлялась“ образами современных бульваров (Коровин). Поскольку же наш художник обращался к современному городу, он, как Добужинский, видел в нем лишь жуткую мистику домов-ящиков и обезличенных толп, взирал на него глазами Достоевского. Под „пейзажем“ у нас понимали по преимуществу пейзаж сельский — с бальмонтовской „усталой нежностью“ и „безглагольностью“ и прочими сугубо-пассивными свойствами. Но вот . . . „над степью пустой загорелась Америки новой звезда“ (Блок) — и, запоздав по сравнению с поэзией, наша живопись также повернулась лицом к урбанизму. В этом смысле Ост своим современным городским жанром внес корректив в тематику нашего изобразительного искусства, и шаг этот был логическим завершением того нового решительного отклонения нашей психики от России „безглагольной“ к новой индустриализирующейся стране, которое произошло в итоге Октября. Уже не мрачную урбанистическую мистику видит в городе „остовец“ Лучишкин, а нечто другое: в своей работе „Я очень люблю жизнь“ он дает синтетический образ города: рядом с заводом — купающаяся и занимающаяся физкультурой молодежь. И если поколение мирискусников, как тот же Добужинский, например, умело с любовью передавать ампир петербургских чугунных решеток, то лишь у Дейнеки и Пименова мы увидели впервые новую орнаментику — переплеты мостов и кранов, ажурную красоту новой железной архитектуры.

Помимо повышенного интереса к урбанизму и техницизму, в тематике Оста есть и вторая струя. Это — область дви-

жения: сцены и типы спортивной жизни, физкультуры, цирка („Лыжники“ и „Футболисты“ Пименова, „Боксеры“ Дейнеки, „Акробатка“ Вильямса, „Цирк“ Булгакова и т. д.). Едва ли



*А. Лабас* Городская площадь

стоит ломиться в открытую дверь и доказывать, что эти мотивы по своему динамизму были в общем чуждыми русской живописи, как чужды они были и самой психике дореволю-

ционной русской интеллигенции с ее „комнатным“ (или даже „подпольным“) образом жизни. Правда, наша скульптура в свое время началась с воспетого Пушкиным мальчика, бросающего бабку, но в дальнейшем своем движении даже и она, скульптура, т. е. искусство пластической формы, свернула с этого здорового пути в тупик интеллигентского психологизма (Голубкина). В сущности, один только раз взметнулась одним резким взмахом наша живопись — в вихре пляшущих малявинских баб. И только Октябрь создал новое поколение,— с установкой на физическое здоровье. Остовцы в этом смысле художники новой формации. Они не носят традиционных длинных волос под Рафаэля — они, наоборот, скорее готовы подстричь их по-американски, как спортсмены, так как они влюблены в спорт, физкультуру, атлетику.

Сравнительно меньшее внимание уделено было Остом до сих пор моментам собственно революционным. Впрочем, нельзя забывать что еще до официального „Октябрьского заказа“ Лабас дал в 1926 г. „Гражданскую войну“, а Козлов — превосходное по своей драматической насыщенности „Восстание“; в этом же году и Вялов, и Козлов, и Вильямс, и Пименов, и Штеренберг ответили на заказ Совнаркома и Реввоенсовета рядом произведений историко-революционного характера. Правда, революционная тематика еще недостаточно сделалась объектом внимания Оста, однако, было бы несправедливо заподозрить Ост в какой-либо аполитичности.

Таковы основные лейт-мотивы остовской тематики. Но мы уже говорили, что „современность“ не исчерпывается одной тематикой. Посмотрим, как именно Ост подходил и подходит к задаче оформления этого современного содержания. Ведь, строго говоря, именно здесь пролегает линия водораздела между различными течениями нашего советского искусства.

Поиски наибольшей художественной экономности, лаконизма и броскости (максимум впечатления при минимуме средств), стремление к наибольшей динамичности композиции, к показу на плоскости движущейся формы, наконец, отношение к станковой картине, как к „точно“ сделанной, хорошо обработанной вещи, другими словами, упор на профессиональное мастерство — таковы, пожалуй, главные формальные черты Оста. Разумеется, ни о каком уже найденном „стиле“ здесь говорить не приходится — перед нами лишь некоторые стилистические особенности искусства, пребывающего еще в периоде своего становления и развивающегося еще зигзагообразным путем.

*С. Лучишкин* Я очень люблю жизнь

Так, одной из первых стадий остовского формопонимания было пользование (и злоупотребление) иконностью — глухой чернотою фона, лакированной поверхностью, в которую „вмонтировывались“ самые неиконные мотивы; таковы были все эти „Монтаж ОДВФ“ Вильямса, „Милиционер“ Вялова, „Вывеска для 1 кавкурсов“ Меркулова и т. д. Это была своеобразная амальгама иконописного с американским, старой живописи с фотографией. В настоящее время Ост все более и более преодолевает эту иконно-вывесочную манеру, жесткую и жестяную (одно время у нас так расписывались трамваи), и от графизма и плакатности своего первого периода все более ориентируется на подлинную живописность. На последней 4-й выставке Оста „фото-монтажная тенденция“ представлена еще работой Вялова „Кино“ (Эйзенштейн и Тиссе на съемке), но в работах Лабаса, Вильямса и др. художников расцветает уже другая тенденция, подлинно живописная. Так и должно быть: фото-монтаж имеет все права на существование в книге и в плакате, но смешение его с масляной живописью — „совместительство“ дурного вкуса.

Динамическая направленность Оста выразилась в целом ряде моментов. Тут и воздействие новейших достижений моментальной фотографии, ломающей обычную перспективу, дающей неожиданные ракурсы, фиксирующей неожиданные позы и повороты движущейся человеческой фигуры (такова обратная перспектива в работе Лучишкина „Шар улетел“; таковы пейзажи Шифрина и Лабаса, наблюденные сверху; таковы „моментально“ схваченные повороты физкультурников у Пименова и Дейнеки). Далее идет воздействие швейцарского художника Ходлера, с его динамически (иногда даже хореографически) развертывающейся композицией и ритмом телодвижений — воздействие, налагающее на некоторые остовские произведения печать не только монументальности, но и несколько жеманной изломанности, которая свойственна этому швейцарскому мастеру. Тут, наконец, и влияние нашего мастера Фаворского, с его излюбленным приемом совмещения на одной поверхности моментов объемных (выпуклостей) с моментами плоскостными (силуэтами) — приемом, который остовцы из области графики переносят в область живописи, пользуясь им как средством показа движущейся, налету схватываемой и „развертывающейся“ формы. Мы видим этот прием у Пименова, у Дейнеки, а на 4-й выставке Оста у Гончарова в его „Клятве в зале для игры в мяч“, где художник стремится показать на одном и том же полотне разные по времени моменты поведения одной и той же человеческой группы. Все это, конечно, весьма спорно, но все же здесь есть желание сделать шаг вперед по сравнению с импрес-

сионистами, которые показывали движение предмета лишь путем вибрации и распыления его в пространстве.

Остовцы пытаются найти иную, более четкую формулу для передачи движущейся формы. У Писсаро городские пейзажи затянуты выбрирующей туманностью, в которой здания, экипажи и люди превращаются в красочные точки; в городской площади Лабаса — почти линейная ясность и четкость трамваев, проходящих процессий и т. д. Так и Купреянов в своих превосходных рисунках, изображающих возвращение стада, внушает ощущение движения живописными пятнами черного и белого, по своему локонизму напоминающими силуэты животных у доисторических „пещерных" художников. Все эти поиски динамизма, все эти попытки оттолкнуться от пассивного понимания мира, как косной материи, и передать прежде всего функциональную сторону вещей должны быть вписаны в актив Оста.

И еще одна черта: стремление к производственной четкости, к хорошей ремесленной „сделанности", к высокому качеству фактуры, идущее главным образом от Штеренберга.[1] Было бы неправильно расматривать натюрморты Штеренберга как чисто „эстетные" упражнения, как некое сплошное гурманство. Помимо этого чисто-вкусового сладострастия цвета, Штеренбергу свойственнен и чисто-рационалистический, своего рода объективный подход к вещи. С помощью своей разной фактуры (гладкой, блестящей и шероховатой) он хочет внушить нам ощущение материальности и структуры изображаемых им вещей — дерева, мрамора, скатертей, фруктов, мяса. Равным образом для того, чтобы показать „объективную" форму предметов, он ломает иллюзорную перспективу и показывает их как бы с двух точек зрения (например, круглость стола — сверху). В этом стремлении к объективности парижанин Штеренберг, наш изощренный современник, соприкасается с наивным „примитивом" далекого прошлого.

Такова та сложная амальгама, которую представляет собой „лицо" Оста и которая в самой сложности своей является источником некоторой его слабости, эклектизма и вычурности.

Одно из таких наиболее „прихотливых" явленнй в Осте — это Тышлер, ставший за последнее время чем то в роде притчи во языцех. Противники Ост'а именно его избирают мишенью для своих ударов, упуская, однако, из виду, что Тышлер слишком индивидуалистичен, чтобы представительствовать

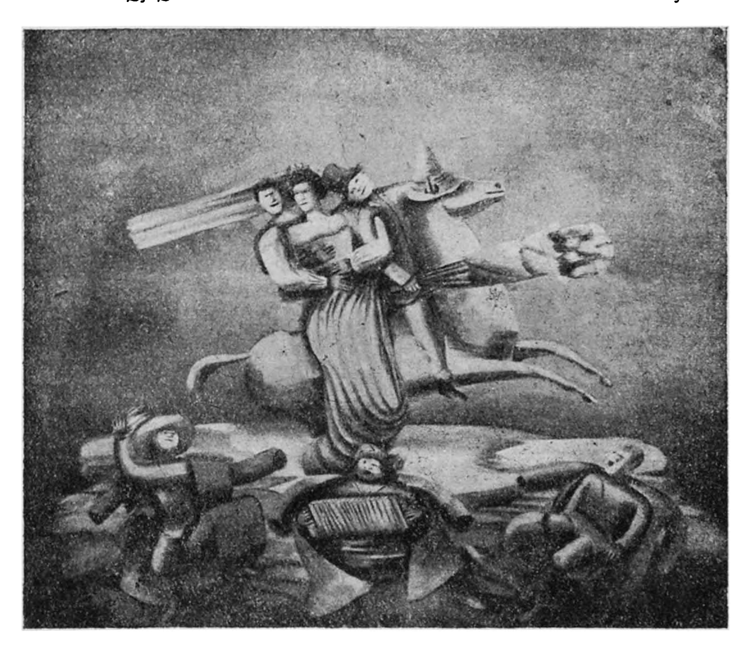
[1] Что это именно так, об этом свидетельствуют и работы учеников Штеренберга на выставке Вхутеина: именно в мастерской Штеренберга серьезнее всего изучаются проблемы цвета и фактуры.

кого бы то ни было, кроме себя самого... „Вопрос о Тышлере“ (а он уже существует) не так прост, и на нем следует остановиться. Трудность его заключается в том, что перед нами, с одной стороны, несомненный талант, а с другой — далеко не приемлемое для нас самораскрытие этого таланта: расхождение между „количеством“ и „качеством“.

В том, что этот молодой еще художник наделен большой фантазией и остротой восприятия, сомневаться не приходится. Мимо Тышлера, отмахнувшись от него, пройти нельзя. Уже серия его рисунков из эпохи империалистической и гражданской войн (1925 год) — все эти процессии инвалидов с отрубленными руками и ногами и сцены насилий, грабежей, расстрелов — не могла не впечатлять своей жуткой выразительностью. Уже здесь Тышлер обнаружил свою страсть к гротеску, к „чудовищному“ и заставил вспоминать ужасы таких „стариков“, как Босх, Брегель, Гойя, и такого современника, как бельгиец Джемс Энзор. И вместе с тем, эти рисунки отнюдь не были стилизацией под упомянутых „инфернальных“ мастеров, подделкой, реминисценцией — здесь чувствовалось нечто „благоприобретенное“ в наше время; разве оно не вызывало столь же жестоких послевоенных мотивов в германском импрессионистском искусстве (Дикс, Герлэ, Феликс Мюллер и др.). В другой серии, фигурировавшей на выставке к 10-летию Октября, Тышлер показал „Махновщину“ во всей ее гуляй-польской стихии, но уже с особенным привкусом, также свойственным германскому импрессионизму и Бабелю — с ударением на эротической стороне Гуляй-Поля: махновцы увозят живых и волокут мертвых женщин.

Об этом своеобразном уклоне Тышлера, об этой специфической заостренности его глаза говорит и третья его серия — „Крым“ (акварель) на 4-й выставке Оста. Песчаные берега и скалы, устланные голым „мясом“ пляжников и пляжниц, плетеные кабинки, наполненные им же... Крым распоясанного курортного быта и, вместе с тем, Крым полу-фантастический, похожий на индийские миниатюры, сатира и эротика, злой гротеск и экзотическая красочность. Но ведь есть и другой Крым — здравница, здоровая молодежь, веселая детвора; этого Крыма Тышлер не замечает. Наконец, в последнем „лирическом“ цикле молодой художник уже окончательно отталкивается от действительности, и та же плетеная кабинка становится для него символическим вместилищем человеческого и животного мира. Корзины самых разнообразных форм — целое наваждение корзин... Здесь уже мы по ту сторону сознания, в сфере бредовой и подсознательной. Сумасшедший ли Тышлер? К счастью, нет. Тышлер — театрал, декоратор, бутафор, и здесь один из ключей к разгадке тышле-

ровского „вопроса“. Недавно он оформлял в Минске в Государственном белорусском еврейском театре „Овечий источник“ Фуэнта Овэхуна и показал на сцене испанскую деревню с помощью макета, представлявшего собою одну громадную многоэтажную и конусообразную корзину. Говорят, что этот мотив простонародной плетенки был убедителен на сцене и давал ощущение некой синтетической хижины... И вот эту-то



*Александр Тышлер* Из цикла „Махновщина“

свободу современного театрального подхода к вещам (Мейерхольд) Тышлер переносит в станковую картину. О том, что Тышлер по природе своей театральщик, свидетельствовали и упомянутые рисунки его из цикла войны, в которых он столь же по-театральному развертывал процессии инвалидов и пользовался вещами, как бутафорией, заставляя их эмоционально играть. Эти рисунки Тышлера — некие сны о театральных постановках. И вот в этой-то театральности Тышлера, в его склонности лицедействовать, быть может, и залог того, что все тышлеровские „изыски“ не столь уже серьезны, как

кажется, что это лишь театральная смесь трагического с комическим и что художник сможет „выздороветь“ от всей своей „детской болезни левизны“.

Но мы можем и должны сказать, что Тышлеру грозит упадочность, [1] что он „ушиблен“ в одну сторону, что он знает только одну половину современности, что он еще не умеет зажечься другим, оптимистическим пафосом, что не одними только ужасами и гротесками чревата наша эпоха и что именно здесь должна быть пограничная межа, отделяющая советского художника от германского экспрессиониста, не видящего выхода из мира надрыва и хаоса, как увидел его, впрочем, Георг Гросс, когда от своего нигилистического дадаизма и индивидуализма перешел в лагерь воинствующего коммунистического искусства.

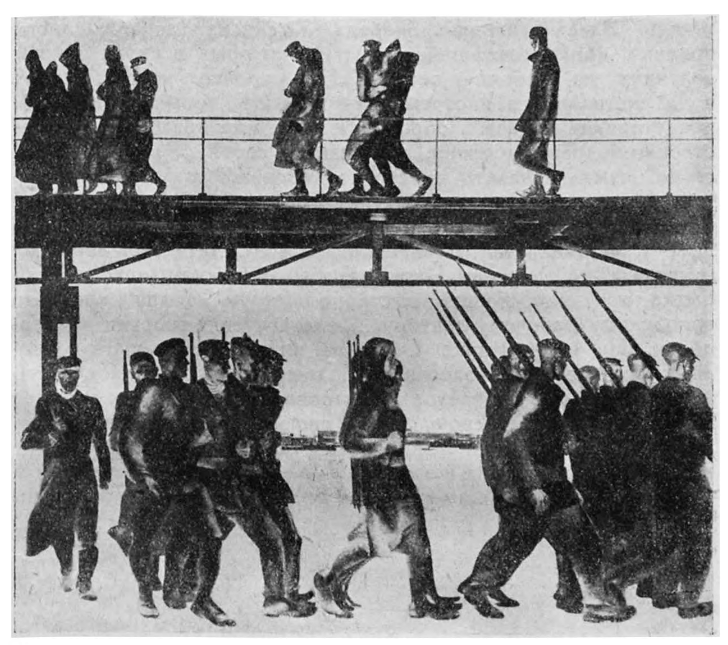
Противники Оста обвиняют его главным образом в „формализме“. Но формальные искания необходимы для развития нашей художественной культуры, и требовать от нашего искусства лишь одной абсолютной „понятности“ — это было бы равносильно требованию одной лишь популярности от науки, которая, будучи глубоко утилитарной по своим конечным целям, все же прогрессирует не благодаря популярным брошюрам, а углубленным трудам и открытиям. Формализм вреден и антиобщественнен, когда он самодовлеющ и беспредметен. Но даже и тематически узкие, проникнутые чисто цветовыми радостями натюр-морты Штеренберга — лишь неизбежные предварительные шаги к той утилитарной декоративной росписи общественных стен (клубов, столовых и т. д.), для которой рождено декоративное дарование Штеренберга и которой у нас еще нет. Без влюбленности в ремесло живописи, без радостного отношения к труду не может быть и социалистической культуры.

Слабое место Оста в том недостатке критического отношения, с которым он вбирает в себя самые противоположные воздействия. Тут и неврастенический германский экспрессионизм, и жеманный швейцарец Ходлер, и модный „негризм“. Но, может быть, то не столько вина, сколько беда нашего молодого художества, много лет оторванного от Запада и жадно вбирающего — больше понаслышке — все чужое и новое, вместо того, чтобы взять от него лишь одно здоровое.

Отображение в живописи спорта, радио, автомобилизма, авиации — это, конечно, задача актуальная. Но это есть и на буржуазном Западе, и в этом нет еще показа той новой

[1] Своего рода новая шагаловщина. Но в том-то и дело, что художник Марк Шагал со всей его мистикой вырос на определенной объективной почве — прежнего еврейского гетто, с его погромными страхами. Тышлер работает в иное время, когда для шагаловских элементов уже нет места.

культуры, которая связана с нарождением нового человека. От непонимания этой разницы и получается то, что, например, Пименов, культивируя мотивы спорта и физкультуры дает не тип советского физкультурника, а международного спортсмена профессионала, а это уже два разных классовых подхода к проблеме физического развития. Или изображает „Негритянский оркестр“ (последнее слово Европы)



*А. Дейнека* На защиту Петрограда

с той же специфической „экзотичностью“, которой чернокожие пленяют западно-европейскую публику, подобно андреевскому герою, от скуки „полюбившему негритянок“. Сюда же надо отнести и все вообще симпатии Пименова к изображению кабаков, кафэ, уборных артисток и т. п. мотивов заграничнo-богемного жанра, совершенно чуждых нам идеологически. Здесь „европеизация“ заходит уже слишком далеко; это не тот „урбанизм“, который нам нужен. Все это небольшие, нехарактерные штрихи, показывающие, как существенна в искусстве „точка зрения“ и идеологическая „установка“.

Спорт, радио, автомобилизм, весь этот новый техницизм нам очень нужен, и запечатление его в искусстве, конечно, шаг вперед. Но еще более нужен показ социалистического строительства, показ нового современного „живого человека“. Для западно-европейского художника техницизм — самоцель, фетиш, для нас он — средство социалистической перестройки общества.

Ост подходит к разрешению этой проблемы только теперь. Здесь в первую очередь — Дейнека (до последнего времени принадлежавший к Осту), который в своих произведениях на рабочие темы („На стройке новых цехов“ и „Текстильщицы“) стремился показать новый, советский, пролетарский „типаж“, образцы новых, уже незабитых, мужественно-бодрых работниц, а в недавней своей „Защите Петрограда“ сумел показать вместо ходлеровской хореографии уже твердую коллективную поступь рабочих - бойцов. Это уже начало чего-то нового и подлинно здорового. Напомню, что даже у „формалиста“ Штеренберга в его „Митинге в деревне“ (выставка к 10-летию Октября) была небезынтересная попытка противопоставить кустарно-пеструю толпу крестьян городскому рабочему-оратору, представителю энергии и твердости. На 4-й выставке Оста мы видим новые шаги в сторону большего психологизма, большей эмоциональности, например, в ряде портретов Гончарова, где художник находит для каждой модели свою форму, свою красочную гамму...

От одностороннего культа внешнего техницизма — к более углубленному, более эмоционально-насыщенному реализму — вот путь, который следовало бы пожелать Осту.

1928

# ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

# ШИРЕ ДОРОГУ МОЛОДЫМ ТАЛАНТАМ

Товарищи, прошу совета,
Ответьте сыну батрака.
Я хочу ученья, хочу света,
Рисует искусственно моя рука.

С таким четверостишием обращается в московский рабочий факультет искусств крестьянин Смоленской губ., прилагая „при сем“ портреты Гоголя и Шевченко собственного произведения и рассказывая повесть своей жизни: „Родившись в семье батрака, я был отдан в сельское училище на девятом году, где и учился четыре зимы, но не удалось кончить четвертого класса по случаю весеннего разлива“. Искусство же он любит с детства: „Где могла попасть какая бумажка, я ее не оставлял не срисованной“. Другой, из саратовской деревни, просит: „Сделайте меня полезным человеком. Из меня художник выйдет хороший, если я попаду в Москву“. Третий, из далекой Вятки, сообщает коротко и ясно: „Дело в том, что я чувствую в себе задаток певческого голоса“. И поэтому запрашивает, как поступить на рабфак искусств.

С такими и подобными посланиями обращаются на Мясницкую, 21, со всех концов Советского Союза крестьяне и рабочие-одиночки: из Саратова и Вятки, Гомеля и Ярославля, Астрахани и Омска.

Удивительная страна. Страна, где весенний разлив может помешать кончить ученье и где молодежь, в буквальном смысле от земли и машины, способна проехать несколько верст (зачастую зайцем) или даже пройти их пешком, чтобы очутиться в Москве и здесь, попав в кишмя кишащий муравейник „Галиановки“ (приемник Наркомпроса), а то и ночуя на бульварах, испробовать свои силы на поприще „изо“, „лито“, „музо“ и „тео“. А таких ходоков-одиночек не так уж мало на рабфаке искусств: до 30 проц. студенчества. Но есть и другая, уже упорядоченная волна — командируемые губисполкомами, губпрофсоветами, парторганизациями, направляемые рабочими клубами, школьными советами, редакциями крестьян-

ских газет. В первые годы существования рабфака искусств командировки были довольно неопределенные — вплоть до посылки на рабфак имени Вхутемаса. Но с тех пор, как прием на рабфак искусств стал производиться строже — с испытаниями по художественным специальностям — командируемые отбираются уже сознательно. „Такой-то выдвинулся в таком-то рабочем клубе своими портретами вождей, плакатами и зарисовками и в виду его таланта направляется“ и т. д.

О том, как велика тяга на рабфак искусств, хорошо говорят цифры. В 1928 г. приемные испытания держало 632 человека, из них принято было всего 230 чел.; судя по результатам испытаний, можно было принять еще процентов 30, но этого нельзя было сделать из-за крайней тесноты помещения и отсутствия стипендий (в текущем году и без того 60 чел. принято сверх комплекта). Рабфак искусств растет: в 1922 г. учащихся было 350, в 1927-28 г. их 610 (из коих 53 проц. рабочих, 39 проц. крестьян и 7,1 проц. прочих; характерно, что в 1921 г. крестьяне составляли всего 15,6 проц.). Интересны также данные, характеризующие популярность рабфака во „всесоюзном масштабе“: из 610 всех учащихся здесь около 100 студентов „националов“; в этом году из 80 чел., принятых на отделение Изо, 28 из национальных республик...

До Октября дорога для всех этих „инородцев“ и вообще „кухаркиных сыновей“ была не шире игольного ушка. М. Горький проделал свои „университеты“ на ходу, но сколько других, меньших Горьких не всплыло наружу.

Теперь перед нами новое учебное заведение, как магнит притягивающее к себе молодые творческие крупицы СССР и обрабатывающее эти сырые самородки в течение четырех лет для дальнейшей вузовской шлифовки, — учебное заведение, которое является фактической поправкой к вузу, — ведь мало провозгласить „право“ на высшее художественное образование, надо фактически обеспечить доступ к нему людей земли и машины (в этом и есть разница между буржуазной „демократией“ и нами).

Дорога отсюда открыта — во Вхутеин, в консерваторию, на литфак I МГУ, в Цететис (Центр. техн. театр. искусства). Правда, известная часть рабфаковцев отсеивается, идя отсюда не в художественные, а в технические вузы, но эта „утечка“ неизбежна и на Изо-отделении не столь велика (так, из 28 выпускников этого года по Изо — 23 идут по своей специальности).

Обо всем этом напомнила нам отчетная выставка отделения Изо-рабфака, оставившая впечатление очень бодрое. Мы увидели здесь и вступительные работы художников-само-

учек, и результаты классных занятий всех 4 курсов. Ряд бесспорных дарований. Уменье развязать и развить начатки художественности у людей, по части искусств абсолютно девственных. Серьезная методичность в системе преподавания рисунка, живописи и скульптуры (особенно хорошо представленной на выставке). Но что здесь необходимо усилить — это работу с живой обнаженной натуры — альфы и омеги это изобразительного образования, без коей оно рискует остаться навсегда приблизительным.

Зато несомненно положительное начало системы обучения — обилие вольных композиций, практикуемых на всех курсах. В этих композициях свободно выливаются все те чувствования, которые молодежь приносит с собой на рабфак из своего предшествующего трехлетнего трудового стажа (минимальное требование). Вот вступительные рисунки крестьянина-самоучки из Армении — бой с белыми в горах, изображенный в полудетском, полувосточном „стиле". Вот выразительные композиции первокурсника из Омска — разгром железнодорожной станции колчаковцами, и не менее выразительные „партизаны" — скульптура другого молодого сибиряка; вот стада на лугах Персии — молодого беженца-ассирийца из Урмии, очень гордящегося тем, что он единственный на рабфаке потомок художников древней страны Ассура. Труд, отдых, физкультура, деревенский быт — такова та тематика, не заданная, а изнутри идущая, своя, кровная, которая проходит через все эти рабфаковские композиции. Она свидетельствует о крепкой связи, существующей между школьной работой рабфаковцев и той средой, из которой они вышли и которая их послала сюда.

Но необходимо, чтобы эта связь поддерживалась и по другой линии. На Изо - отделении проходят художественную грамоту без ориентации на тот или иной материал искусства; у рабфаковской молодежи развивают образное мышление. Это, конечно, хорошо, но не следует ли развивать у нее одновременно и мышление профессионально-производственное, давать ей хотя бы элементарные навыки работы над материалом? Целых четыре года художественного образования вообще (да плюс еще один „основной" год на Вхутеине) в состоянии атрофировать у этих людей и те практические навыки, которые могли быть у них раньше (например, у столяров, металлистов, текстильщиков и т. д.) и толкнуть их по линии наименьшего сопротивления: на живописный факультет. Другими словами, на факультет пока-что „безработный", в то время как именно производственные факультеты могли бы дать этим молодым дарованиям гораздо более жизненно-практическое приложение. А для того, чтобы этого не было, и

надо как-то увязать Изо-рабфак с этими самыми производственными факультетами Вхутеина (полиграфическим, дерево- и металлообрабатывающим, архитектурным и текстильным).

Рабфаковцы проходят через горнило большой общеобразовательной нагрузки (60 проц. времени) — они должны „догнать“ вуз. Эта гонка неизбежна: она вытекает из основной нашей установки на всесторонне образованного художника-гражданина. Но нельзя скрыть того факта, что учеба эта дается не легко, и не одному талантливому крестьянину-самоучке, у которого рука работает „искусственно“, а голова еще отстает (в частности и у „националов“, мало освоившихся с русским языком), пришлось оставить рабфак искусств из-за... математики.

А это уже, пожалуй, бесхозяйственно: нельзя терять ни одной золотой крупицы народного гения, ни одного ростка художественной активности рабочих и крестьян. Здесь необходимо найти какой-то выход из положения. Если рабфак искусств является „поправкой“ к художественному вузу, то надо найти „поправку“ и к самому рабфаку. Надо создать при рабфаке или вузе *широкие вечерние и воскресные курсы* по изобразительному искусству для трудовых элементов — но только для тех, кто не отрывается от производства. Мы уже имеем воскресный рабочий университет и воскресную консерваторию; очередь за искусством изобразительным.

Ведь без начатков художественного воспитания в области Изо, без широкой графической грамотности невозможно вообще ни культурное, ни производственно-техническое развитие масс. Рабфак искусств — наше большое завоевание, но чтобы осуществить лозунг „искусство — в массу“, надо сверх того продвинуться еще на одну позицию — построить еще более широкую и доступную массе систему начального художественного воспитания.

За это десятилетие наше искусство (живопись, скульптура, музыка и особенно литература) оплодотворилось немалым количеством свежих „низовых“ соков. И, однако, это количество еще ничтожно в сравнении с масштабами СССР. Надо удвоить, удесятерить эту добычу и разработку молодых талантов из недр рабоче-крестьянской страны.

1928

# МОЛОДЕЖЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

Еще не так давно при слове „Вхутемас“ у нас возникало представление о чем-то взбаламученном и „вулканическом“, о художественной школе, в которой больше спорят, чем работают, о художественной молодежи, которая приветствовала В. И. Ленина во время его посещения общежития вхутемасовцев градом ком-футуристических фраз и которая все же, кстати сказать, заслужила с его стороны справедливую оценку „славных ребят“. Эти годы учебной анархии, мучительных педагогических экспериментов и внутришкольной борьбы уже позади. Наш художественный вуз (теперь Высший художественно-технический институт — Вхутеин) вышел из этих „вулканических“ лет окрепшим, с установившимися структурой и учебными планами.

Показанные в 1928 г. две большие отчетные выставки Вхутеина, а затем выставка дипломных работ скульптурного и живописного факультетов, свидетельствуют о несомненно поступательном его движении — об углублении его учебно-академической работы и вместе с тем о все более тесной практической „увязке“ его с жизнью. Вхутеин готовит не „свободных художников“ богемного типа, как это делалось в большинстве случаев до революции, а всесторонне образованных и высококвалифицированных художников-профессионалов, могущих стать общественно-полезными работниками советской страны. В этом отношении характерными отличиями Вхутеина от прежней школы являются две черты. Во-первых, наличие в нем не только „чистого искусства“, но и производственных факультетов, готовящих художников специалистов полиграфической, текстильной, керамической, дерево- и металлообрабатывающей промышленности. И, во-вторых, естественное для нашей эпохи стремление связать искусство с каким-то, пусть еще не твердо найденными, но все же научными методами. Таково новое „основное“ отделение Вхутеина, являющееся обязательным первым курсом для всего его студенчества и дающее ему формальные основы всех пространственных искусств еще до момента его специализации.

Скульптурный факультет окончило в этом году девять человек, из которых один удостоен заграничной командировки (Виленский) и двое — похвальных отзывов (Мазурин — за статую „Крестьянка“ и Симанович — за „Текстильщицу“). В работах этих есть пластическое искусство и четкость рисунка. Из остальных работ следует упомянуть выразительную, хотя и слишком утрированную по своим объемам „Текстильщицу“ Урина, „Физкультурницу“ Павлова, отличную головку китаянки Хренниковой и ее же, также как и Замберг, революционные группы „Восстание“ и „Призыв комсомола“ (группы, в которых есть внутренняя выразительность, но при недостаточной еще композиционной спайке). Упомяну также проект памятника жертвам болгарской революции работы студента Валева.

Как видит читатель, эти дипломные работы по своей тематике связаны с современностью: это не античные богини или былинные герои, вдохновлявшие прежнюю академическую скульптуру, а герои нашего времени — рабочие и работницы. Все эти работы задуманы с совершенно определенным „целевым“ назначением. Революционные группы Замберг и Хренниковой — для площадки перед Институтом Ленина, большинство же остальных работ — для сада и фойэ вновь строящегося большого клуба текстильщиков („Октябрьская революция“). И, однако, работы эти после выставки ожидает слом. Почему? Потому ли, что они очень плохи? Нет, как эскизы, как проекты они вовсе не плохи, а просто нет места для оставления их во Вхутеине. Конечно, группу Валева — памятник болгарским революционерам — пришлось бы еще хранить до того времени, когда его можно будет воздвигнуть на площади в Софии. Но остальные работы задуманы ведь не для будущей столицы болгарского пролетариата, а для сегодняшней столицы СССР. Вот тут-то мы и натыкаемся на кардинальный для жизни нашего молодого искусства вопрос — вопрос о... „принципиальном“ сочувствии и полнейшем фактическом равнодушии к нему со стороны нашей общественности и государственных учреждений. Конечно, и Институт Ленина и клуб текстильщиков „заказов“ Вхутеину не давали, — речь идет лишь о заданиях, согласованных факультетской комиссией, скажем, с культкомиссией клуба, но беда в том, что эти культкомиссии почти не интересуются дальнейшей судьбой подобных заданий — их выполнением. Так, в прошлом году отличные барельефы дипломника Листопада — „1905 год“ и „Октябрьская революция“, за которые он получил заграничную командировку и которые были сделаны применительно к библиотечной стене Ленинского института остались... в том же Вхутеине.

Может быть, дело здесь вообще в дороговизне. Едва ли студенты монументального отделения Вхутеина предлагали в прошлом году бесплатно расписать фресками стены одного из клубов: требовалось лишь несколько сот рублей на материал; клуб испугался расходов, а в то же время потратил те же несколько сот рублей на временные декоративные украшения, которые, „обслужив“ ту или иную „кампанию“, выбрасываются. Или вот — разве МКХ не вступило уже на путь поддержания скульптуры, поставив, например, в бассейне Кудринской площади крохотного, совсем не соответствующего масштабам этого бассейна мраморного „пионера“, к тому же мало скульптурного по своей форме. Подобного рода случайные украшения города должны, наконец, уступить место украшению плановому, художественно более ответственному и ориентирующемуся на поощрение наших действительно молодых сил. Возводится несколько десятков рабочих клубов, — надо не на словах только, а на деле привлечь к оформлению их нашу художественную молодежь. Открылся Парк культуры и отдыха, — такое широкое поле для работы нашей скульптуры открылось вместе с ним, и, однако, до сих пор еще вопрос об этом „открыт“. [1]

Между тем, поддержка „со стороны“ — совершенно необходимое условие нормального роста советского художественного молодняка. Все упомянутые девять скульпторов-дипломников, имея лишь вхутеиновские крохи на наем модели, принуждены были работать для диплома почти без натуры, в самых неблагоприятных условиях, что, конечно, не могло не ущемить и качества их работы.

Все это с особенной яркостью бросается в глаза на живописном факультете. В этом году он выпустил всего четырнадцать человек вместо... 84 (да и то среди этих выпускников можно отметить лишь Тамару Гавадзе, с несомненным декоративным дарованием, и Пахорскую, давшую гармоничную по колориту „Пекарню“). Факт тревожный, над которым следует призадуматься. Дело тут не только в вине самих студентов (так, в этом году впервые применено жесткое, но похвальное правило: не допускать к дипломной работе не сдавших теоретических предметов), но и все в той же хронической „беде“: негде было готовиться к выпуску, так как мастерские Вхутеина летом ремонтировались, и не на что

[1] Речь идет не о громадных группах и статуях, какие ставились временно к открытию с.-х. выставки, а хотя бы о садовой скульптуре, которая могла бы чрезвычайно украсить этот парк и позволила бы поставить ударение не на размере, а на качестве работы. Именно с подобным предложением и обратилось в МКХ общество русских скульпторов. Следовало бы вообще вносить в строительные сметы (при постройке общественных зданий, устройстве парков и проч.) определенный процент на скульптуру.

было писать с натуры, так как на наем модели для 80 человек были отпущены микроскопические средства.

Совершенно ясно, что дальнейшее развитие нашей станковой и монументальной живописи не может протекать у нас без хотя бы минимальной материальной базы, и что только связь Вхутеина с советской общественностью и государственными учреждениями может дать эту базу. Правда, предполагается, что в порядке академических заданий студентам удастся работать по росписи клуба текстильщиков, Покровских казарм и некоторых помещений Парка культуры и отдыха, что в ближайшем будущем ВСНХ каждому из производственных факультетов Вхутеина (архитектурному, дерево-и металлообделочному, скульптурному и др.) будут даны задания применительно к пятилетнему плану развития промышленности, — но все это пока что в области академических разговоров.

От них то пора наконец, перейти к делу и действительно увязать наше изо-искусство с общественностью, с бытом, с конкретными потребностями городской и клубной жизни. Пора во всей серьезности поставить вопрос не только о „поддержании" нашего художественного вуза, но и об использовании, о применении к жизни созревающих в нем народных сил.

Весьма свежее впечатление производят декорационно-театральное и монументальное отделения живописного факультета. В первом под руководством И. М. Рабиновича кипит увлекательная работа. Мы находим здесь не только интересные студенческие макеты к „Макбету" и „Горе от ума", но и работы по выработке моделей разборных клубных сцен, карнавальные маски, проекты праздничного оформления стен, зданий и площадей и, наконец, детально разработанных революционных шествий в городе и деревне. Здесь взята совершенно правильная линия на выход театра в жизнь, на массовое „действо", при чем, в противоположность прежним „левым" и конструктивно сухим попыткам оформления празднеств, здесь учтено большое эмоциональное значение живописного начала, цветового разнообразия.

Большой шаг вперед бросается в глаза в работе монументального отделения (руководимого П. Кузнецовым, Истоминым, Чернышевым, Фаворским и др.). Серьезная методичность занятий, строгость и ритм композиции, все большее овладение техникой стенописи (многие работы выполнены аль-фреско на самой стене) и, наконец, насыщенность революционным содержанием — все это радующие качества. Портреты Маркса и Ленина, сцена усмирений 1905 года, Октябрьская революция на фронте, труд косарей и штукату-

ров и т. д. — таков круг сюжетов, над которым работают „монументалисты“, кстати сказать, на 70 проц. комсомольцы. Эта установка на роспись общественных зданий — явление в жизни Вхутеина чрезвычайно значительное. Правда, до сих пор еще раздаются голоса против восстановления „устаревшей“ фресковой живописи на советской стене. Разве плакаты и кино-экран не современнее? Но протестанты ошибаются (так же, как они ошиблись и в своем прогнозе о судьбах станковой картины). Неуместны претензии на вечность, вполне достаточно длительного существования . пользуемых художниками общественных зданий. Молодые монументалисты поступают вполне революционно, когда используют недавно открытые ими на берегу древнего Ферапонтова монастыря минеральные краски смиренных древних иконописцев и, „ничтоже сумняшеся“, применяют эти святые ферапонтовские камешки к . . . самым светским и актуальным сюжетам.

В области производственных работ Вхутеина отличное впечатление производит полиграфический факультет, готовящий не „чистых графиков“, а художников, вооруженных технологическими знаниями. Достоинством литографского отделения является работа по автолитографии (непосредственно на камне) и общая культура рисунка, недостаток же его — излишняя ограниченность красочной гаммы (особенно досадная в плакате, вообще недостаточно броском и слишком сложном). Отлично поставлена работа по всем видам офорта. Наилучший же участок факультета — это гравюра на дереве и линолеуме, давшая в стенах Вхутеина уже ряд превосходных достижений (как хотя бы громадные доски Шпинеля и Аксельрода: „1905 год“ и „Смычка“, а также работы Падалицына и других), небезынтересны, хотя почему-то очень малочисленны, работы по оформлению книги.

Текстильный факультет не очень удовлетворяет своей орнаментикой для ткацких и набивных тканей — здесь какой-то „супрематический“ штамп и мало свежих исканий.

Зато на дерево- и металлообрабатывающем факультете, задачи которого — подготовка художников-инженеров, специалистов по оборудованию жилищ, замечается определенный прогресс. Еще не так давно факультет этот пробавлялся лишь конструктивными моделями „универсально“ складных кроватей, диванов Родченко... применительно к недавней нашей бедности. Теперь он ориентируется на возросшие потребности советского общественного быта. Правда, и сейчас мы видим еще не совсем практические попытки „универсально“-комбинированных вещей вроде лампы-пепельницы и стола-дивана, но на ряду с этим перед нами и нечто более значительное. Неплохие, на западно-европейский лад, образцы конторской

мебели, модели оформления клубного и театрального зала и эстрады, а также оборудования пароходных кают. Последнее — уже по заданию Совторгфлота.

Большим достижением всех производственных факультетов Вхутеина вообще является эта все более крепнущая его связь с производством — путем как практики студентов на предприятиях, так и выполнения заданий различных трестов (фарфоровой, текстильной и др. фабрик). Знаменательно, что, идя навстречу новому, подготовляемому Вхутеином кадру художников, союз текстильщиков ввел даже в нормальный тариф ряд новых должностей, как-то — заведующих художественной частью и мастеров-рисовальщиков на фабриках.

Однако, этот контакт Вхутеина с нашей промышленностью носит еще далеко не планомерный характер, и многие из наших хозяйственников еще не учитывают всего крупного культурного значения внедрения искусства в производство, а через него в быт. Конечно, тормозом является здесь и сама экономика нашего времени. Но идея „смычки" искусства с жизнью — один из крупнейших заветов Октября, и наш художественный вуз должен ориентироваться не на сегодняшний, а на завтрашний день, когда выросшее социалистическое строительство потребует и нового бытового оформления. Вот почему необходимо всемерно укреплять работу производственных факультетов, усиливать их оборудование и, главное, вместо теперешней раздробленности этой работы во Вхутеине объединить ее в единое русло планомерных поисков нового общественно-бытового оформления.

1928

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ МОЛОДЕЖИ

Можно возражать против того, что наша художественная молодежь, в большинстве своем еще учащаяся, уже распадается на противостоящие друг другу общества, организованные к тому же по самым случайным признакам („Цех живописцев“, „Общество молодых ахрровцев“, „Рост“), вместо того, чтобы выступать единым фронтом в плане показа своей учебной работы. Но это — вопрос общей неорганизованности нашей художественной жизни. И все же открывшиеся выставки ОМАХРР и „РОСТ“ интересны как показатели тех серьезных художественных и общественных настроений, которыми живет наша молодежь.

Центральное место на выставке ОМАХРР занимает работа группы студентов монументального отделения Вхутеина (переименованного Вхутемаса) — проекты стенных росписей и фрагменты, исполненные „аль-фреско“ (на грунте из песка и извести). Покрыть стены общественных зданий фресковой живописью на трудовые или революционные темы, — вот к чему готовится молодежь этого отделения, и готовится с подлинным увлечением, почти энтузиазмом, стучась для этого в двери различных учреждений. И не случайно большинство студентов этого отделения комсомольцы.

На борьбу „за фреску“ эту молодежь движет ряд интереснейших предпосылок. Фреска — род живописи наиболее дешевый (песок, известка, минеральные краски да еще добрая воля „фрескистов“). Фреска — род живописи, наиболее связанный с архитектурой, наиболее доступный дальнему и массовому созерцанию, а поэтому и более всего общественный, недаром именно за ее возрождение у нас ратуют и наши гости — западные художники-коммунисты Бела Уиц и Диего Ривера. В свете этих соображений попытки нашей художественной молодежи возродить фресковую живопись заслуживают отношения гораздо более внимательного и бережного, чем то, какое мы ей до сих пор уделяли. С ростом нашего строительства растет и поле для приложения стенной живо-

писи, для оживления ею новых общественных учреждений, дворцов труда, столовых и т. д.

Конечно, сочетать новое содержание с древней фресковой техникой — дело трудное; сейчас мы видим лишь первые подходы к этой большой задаче. К сожалению, некоторым из монументалистов нехватает твердого знания рисунка, и вообще привычка изучать живую натуру, составлявшая некогда главную мощь мастеров итальянского возрождения, у нас не в фаворе. Эта „приблизительность“ рисунка сказывается на некоторых монументальных проектах ОМАХРР. Но в одном отношении наши монументалисты должны быть взяты под защиту: они стараются избежать линии наименьшего сопротивления и не впадают в стилизацию под древне-русскую живопись. В ряде работ ощущается острота современности; таковы проекты Коннова — „Баррикады“, Вязьменского — „Октябрьские дни в окопах“, Маркова — „Похороны героя“ (фрагмент) и его же ритмический эскиз „Красная армия“, Мальцева — „Каменщики“, Малаева — „Убитый товарищ“, Немова — „Призыв к забастовке“. Все это и тематически и технически — шаг вперед и в этом отношении ОМАХРР обгоняет самый АХРР. Не будучи, конечно, совершенным, все перечисленное интересно, как попытка обобщить, монументализировать те самые революционные мотивы, которые до сих пор служили у нас лишь объектом чисто-натуралистических тенденций. Образцом такого именно нехудожественного натурализма и чрезмерного нагромождения ужасов является тут же на выставке большая картина Ерушева „Колчаковщина“.

Станковая живопись в ОМАХРР вообще менее значительна. Правда, здесь есть ряд неплохих и свежих работ (как, например, Т. Русановой, Рукабрадской, Мидорова, Фомичева, Якушевой, Живописцева, Коробова, Северденко). Но работы эти не настолько еще зрелы, чтобы их можно было расценивать как законченные произведения; а как работы ученические они настолько разнохарактерны, что никаких выводов о системе преподавания на рабфаке, в студии АХРР и Вхутеине на основании их не сделаешь. Это же приходится сказать и относительно текстильной секции ОМАХРР, не дающей отчетливого представления о самой постановке этого дела во Вхутеине. Правда, и здесь с большим удовлетворением надо отметить ту увлеченность, с какой наша молодежь работает над охудожествлением столь живописной отрасли производства, как текстиль (в частности интересны попытки внесения современных мотивов в текстиль, как, например, юбилейный „северный“ ковер по кошме Теркина и „физкультурный“ —Поляковой, а также не лишенные индустриального

динамизма работы Незаревской, Чахчиани и Антонова). Но в общем здесь чрезвычайная эклектика, полный разнобой исканий, уклон к „модерну“ и чрезмерный интерес к самым дорогим видам тканей и ручной набойки. Что же касается наиболее нужной для массового потребителя новой орнаментики, здесь образцы ее слишком сухи, черствы, геометричны. А между тем, именно к этой цели — созданию новой художественной деревенской орнаментики — должны быть направлены главные усилия наших художников-текстильщиков...

Общество „Рост“ устроило свою выставку в помещении клуба железнодорожников им. Кухмистерова и сделало вход на нее свободным. Прекрасный почин. Перебросить художественную выставку из центра города (куда рабочие могут выбраться лишь по воскресеньям) на заводскую окраину, из случайного и расхолаживающего „выставочного помещения“ — в интимную обстановку рабочего клуба, — это как раз то, к чему давно уже надо было приступить, дабы претворить, наконец, в дело слова „искусство — в массы“ „Если гора не идет к Магомету, Магомет должен пойти к горе“, — если рабочая масса туго посещает еще художественные выставки, надо приблизить их к массе. Эта простая истина, к сожалению, еще не усвоена у нас. И не беда, что художникам из „Рост“ приходится вывешивать на выставке предупреждающее: „руками не трогать“, что на выставке толчется детвора, что рядом играют в пинг-понг, а по вечерам смотрят кино, — все это как раз является гарантией того, что искусство может восприниматься здесь ежечасно, ежедневно, как один из элементов общеклубной жизни. Художники из „Рост“ правильно поняли свою задачу и в другом смысле. Они не только показывают здесь свое искусство массе, но и хотят узнать ее запросы, и у входа встречает нас надпись: „Товарищ, посмотри выставку, дай отзыв, будь активен“. И так как посещаемость выставки громадная, таких отзывов на анкету накопилось уже несколько сот — материал интереснейший для учета вкусов рабочего зрителя. Разве не характерно, например, то, что большинство высказывается за картину, изображающую девушку с мячом, именно потому, что она, по мнению рабочих, показывает — „Тот только может быть здоровым, кто занимается физкультурой“ (из анкеты). Вообще характерно, что рабочие требуют жизнерадостных сюжетов, возражая против изобилия „стариков и старух“. Картины, которые получат наибольшее число голосов, предполагается оставить в клубе.

Выставка не плоха сама по себе — общий уровень ее довольно культурен. Большинство экспонентов — теперешние

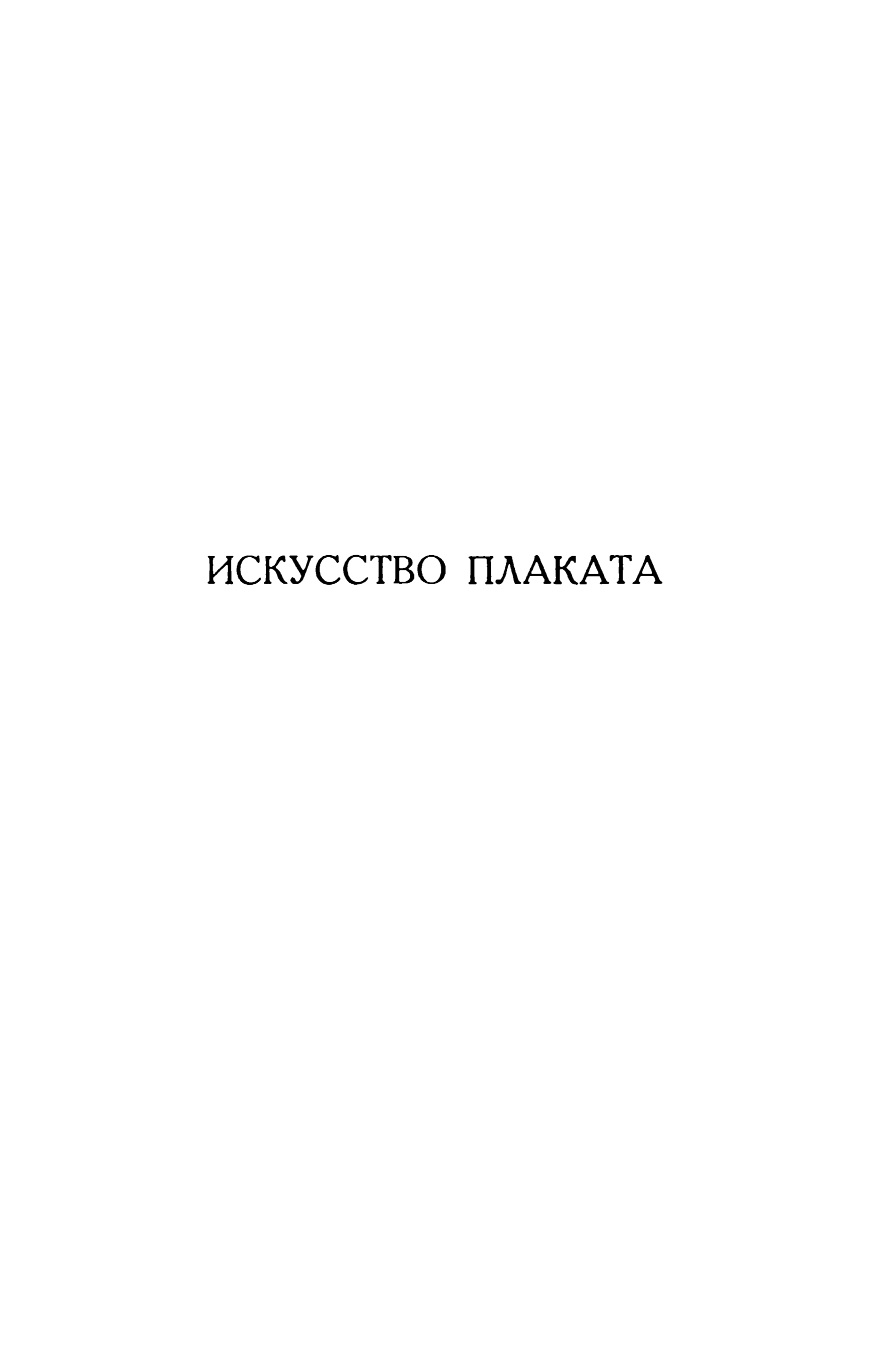
или бывшие ученики Фалька, и среди них есть немало даровитых (таковы Морачев с его „Столовой“, Литвиненко с его „Прачкой“ и „Верой“, Вепринцева с ее портретами китайцев, Суриков, Логинов, Чуйков, Кизевальтер, Лейзеров, Недбайло, Идельсон). Интересны выставленные здесь проекты стенописи Иванова и Глушкова, а среди скульптуры есть отличные барельефы Листопада „Октябрьская революция“.

И все же, как ни похвальны намерения, одушевляющие молодежь „Рост“, опыт данной выставки едва ли можно назвать удачным, и вот почему. Устраивая первое художественное выступление в рабочем клубе, нельзя механически переносить сюда навыки обычных выставок. Нельзя загромождать клубную выставку сотнями работ — портретами, натюрмортами, пейзажами, лезущими друг на друга в беспорядке весеннего базара. Экспоненты должны жертвовать индивидуальным самолюбием и уметь сокращаться ради коллективного дела: наибольшей педагогичности подобной выставки. Нельзя показывать почти неподготовленной аудитории такую массу ученических работ, сырых эскизов и этюдов (это относится и к скульптуре). Наоборот, именно здесь и надлежит выступать с вещами отборными и законченными. Нельзя вообще строить такую выставку на столь случайном признаке, как принадлежность к данному обществу.

Последнее особенно отрицательно сказалось на театральном уголке выставки. В то время как на декоративном отделении Вхутеина идет интересная работа по созданию моделей разборного клубного театра или макетов типового революционного зрелища, здесь почему-то выставлены очень сложные, очень эстетские макеты Фомина к „Риголето“, „Ромео и Жюльетте“, „Уриелю Акосте“ и т. д., и макеты в помпезном стиле нашего Большого академического театра, абсолютно никаких точек соприкосновения с клубной театральной практикой не имеющие.

Устройство художественных выставок в рабочих районах — дело правильное, но в такой же мере и ответственное. Им должны заняться не столько отдельные художественные общества, сколько просветительные органы, как Главнаука или культотдел МГСПС. Тогда эти выставки получат необходимую методичность и показательность. А что потребность в них громадна, это доказывает тот факт, что выставка „Рост“ уже приглашена передвинуться и в другие клубы. Ну что же, если ее сильно сжать и иначе распланировать, — счастливого пути!

1928



# ИСКУССТВО ПЛАКАТА

# ИСКУССТВО ПЛАКАТА

Кто не помнит „плакатной лихорадки“ недавних лет — тех лет, когда, вопреки всей тяжкой обстановке гражданской войны и в частности исключительно тяжелых типографских условий, плакаты сыпались у нас словно из рога изобилия, когда не было области, города, станции, вагона, красноармейского или рабочего клуба, которые не пестрели бы этими яркими листами бумаги, возвещавшими призывы революции.

Эти недавние годы были поистине эпохой небывалого расцвета плаката. Небывалого — для России, где искусство плаката находилось ранее в самом зачаточном состоянии, не находя почвы ни в общественной, ни в коммерческой — одинаково отсталой у нас — жизни.

Небывалого — даже и с точки зрения Запада, где плакат являлся и является по преимуществу орудием торговой рекламы и лишь в редких случаях служит политическим целям. Именно Советская Россия, с ее величайшей в мире революцией, явила впервые пример широкого использования искусства плаката, как фактора социально-политической агитации и пропаганды, как рупора революции.

С наступлением эпохи мирного строительства эта волна плакатного производства упала, и советский плакат вступил в какую-то новую, пока еще критическую, полосу своего развития.

Он утратил свою недавнюю общественную остроту и значимость, переродившись в плакат рекламно-хозяйственный и, вместе с тем, мало вырос в смысле художественной ценности.

Значит ли это, что так и должно быть, что вместе с ликвидацией военного коммунизма отпала и надобность в „рупоре“ плаката. Конечно, нет. Задачи нашего строительства, упирающиеся в задачи пробуждения общественной активности, попрежнему требуют агитации и пропаганды. Культурно-просветительная работа в деревне, выдвинутая на очередь дня, вызывает особенную необходимость в помощи плаката, как наиболее наглядного и понятного языка — языка линий и красок. Не менее нуждается в общепонятном искусстве плаката

и работа на окраинах, работа среди населения, говорящего на сотнях языков. Наконец, может ли обойтись без плаката и наша развивающаяся хозяйственная жизнь. Все это убеждает нас в том, что к искусству плаката должно быть вновь привлечено широкое внимание как наших художников, так и советских органов.

Но, вместе с тем, к проблеме плаката в настоящее время необходимо подойти более серьезно и углубленно, нежели это возможно было раньше, в пору плакатной лихорадки. Как и повсюду, здесь следует взять курс на качество, на повышение художественного и технического уровня плаката. А для этого необходимо не только учесть опыт, накопившийся у нас за минувшие боевые годы, но и бросить взгляд на Запад с тем, чтобы использовать его уроки и претворить по-своему его достижения.

Отнюдь не претендуя на полноту, данная статья и является попыткой освещения вопросов, связанных с задачей возрождения искусства плаката в Советском Союзе.

## ИЗ ИСТОРИИ ПЛАКАТА

Плакат или, как более точно выражаются французы, „художественная" или „иллюстрированная афиша" есть соединение текста с рисунком на отдельном, предназначенном для массового распространения листе — некое самостоятельное целое. В этом смысле плакат — продукт XIX века с его расцветом городской жизни и прогрессом рекламы. Исторические истоки плаката — происхождения весьма старого. Поскольку плакат есть текстовое обращение, адресованное к неизвестному массовому „потребителю", его первичная форма может быть найдена в глубокой древности — в греческих и римских таблицах, на которых опубликовывались законы, а также в тех красочных надписях на стенах домов и в банях, которыми население оповещалось о зрелищах. Средние века выработали свою своеобразную форму плаката — фонетического: это была живая реклама, голос герольда. В то же время развитие гравюры на дереве и книгопечатания, с одной стороны, и торговой городской жизни — с другой, привело в середине XV века к прототипу современного плаката, к соединению рисунка с текстом. Таковы были первые гравюрные рекламы книгоиздательских фирм. Большую роль сыграло здесь и влияние уличных живописных вывесок, над которыми работали такие первоклассные мастера, как Гольбейн, Альтдорфер. Во Франции первые, еще небольшого формата, гравюры-рекламы относятся к XVII веку, — это были сообщения о духовных спектаклях и театральных представлениях. Коммерческие объявления ведут свое начало главным образом с эпохи

регентства, когда целый ряд выдающихся граверов, как Кошен, Моро-младший, Сент-Обен, Эйзен и др., стали гравировать проспекты и этикетки для торговых предприятий.

Таковы два исторических истока художественного плаката; это, с одной стороны, лапидарная традиция, сближающая плакат с германской народной гравюрой, с народным лубком, с вывеской, а с другой стороны — обратная ей, изящная графичность французского XVIII века.

Это ювелирно-графическое искусство XVIII века уступило место современной художественной афише только с нарождением литографии, как нового полиграфического принципа. В этом смысле открытие Алоизом Зенефельдом в конце XVIII века на берегах баварской реки Изара камней для литографской печати было крупным событием, позволившим демократизировать художественное печатание, размножать его в громадном количестве экземпляров.

Первоначально этот литографский камень служил целям, связанным не с плакатом, а с журнальным или книжным делом. Так, 30-е и 40-е годы во Франции должны быть отмечены как эпоха блестящего расцвета революционной сатиры и карикатуры. Большинство этих рисунков, исполненных Домье, Монньe и др., печатавшихся в журналах „Charivari" и „Carricature", а некоторые и в качестве отдельных летучих листков — предтечи нашего революционного плаката. В 40-х годах появились во Франции и первые литографированные рекламы — иллюстрированные афиши о новых изданиях работы художников-романтиков Девериа, Делакруа, Ц. Нантейля, Раффе и др. Но эти листы — небольшого формата и по концепции своей не „плакатны".

Эпоха создания художественного плаката в собственном смысле этого слова, плаката современного, это — 70—80-е годы. Первые многокрасочные плакаты большого формата появились в наиболее развитых в торгово-хозяйственном смысле странах: Америке и Англии, но наиболее художественные образцы плаката, положившие начало особой „плакатной эстетике", созданы были во Франции. Это обстоятельство отнюдь не случайно. 70-е годы во Франции были годами усиленного притока внимания к проблеме колорита, усиленных поисков максимальной яркости красок. Научные работы Шеврейля в области спектрального анализа и законов окраски побудили целое поколение художников начать борьбу за очищение палитры, за светлые, чистые и яркие краски. А это как раз та самая предпосылка, которая требовалась для создания современного уличного плаката, как яркого пятна, привлекающего к себе внимание прохожего.

Большую воспитательную роль сыграло в этом отношении появление в Европе и в частности в Париже японских цвет-

ных гравюр и плакатов, с их яркой и свежей красочностью, динамизмом композиции, силуэтной манерой. Первое поколение плакатистов воспиталось на японцах.

### МАСТЕРА ЕВРОПЕЙСКОГО ПЛАКАТА. ИМПРЕССИОНИСТЫ

Художник, который внес в область плаката эти новые принципы, известные под именем „импрессионизма", и был Жюль Шере — один из величайших мастеров мирового плаката, „король афиши", как правильно назвали его Гонкуры. Изучив технику литографии в Лондоне, Шере в 1886 г. открыл в Париже небольшую типографскую мастерскую, вскоре получившую мировую известность под фирмой Chair и ставшую своего рода школой для целого поколения плакатистов. Впервые высоко на парижских домах запестрели яркие, звонкие и веселые плакаты, представлявшие собою произведения подлинного искусства. Фантазия и производительность Шере были неистощимы: ему принадлежит около 1.000 подписных плакатов. В этих листах Шере впервые заложены были основные законы плаката как специфического вида искусства. Центр тяжести плаката — многокрасный рисунок; текст, сведенный к минимуму, не искусственно добавлен к рисунку, но составляет с ним одно декоративное целое. Рисунок — реальные человеческие фигуры, выделяющиеся четкими арабесками на первом плане и переходящие в легкие силуэты на втором плане. Фигуры эти взяты всегда в состоянии движения — идущими, танцующими, летящими, благодаря чему плакат производит бодрое динамическое впечатление, еще более подчеркнутое косым расположением текста. Яркая и в то же время светлая гамма красок, с обилием синевы на фоне, сообщает плакату Шере легкость и воздушность: он играет и искрится на улице, как фейерверк, нисколько не теряя от воздушной среды. Этим блестящим колористическим результатом Шере был обязан использованию для плаката принципов импрессионизма: употреблением чистых красок, мудрым их составлением по контрасту и, наконец, введением синевато-голубых тонов, дающих иллюзию воздушности. Этот жизнерадостный художник, преемник французов XVIII века, Буше, Фрагонара, Ватто, больше всего любил изображать женщин и детей, Пьерро и Коломбин, цирковые и театральные мотивы, и в этих плакатах — изумительное соответствие темы с формой. В лице Шере искусство плаката пережило свой розовый, юношеский период; его творчество поистине праздничное и нарядное украшение серой городской улицы.

Шере положил начало целой плеяде плакатистов как во Франции, так и за границей. Одни из них, идя непосредственно по стопам Шере, подражали ему, как Жорж Мение,

Люсьен Лефевр, другие особенно развивали поэтическое содержание Шере, углубляя тему о современных Пьерро и Арлекинах и внося в нее элемент сатиры, как Виллет, Леандр Ибельс. Но появились и новые крупные мастера, которые, взяв у Шере формальные достижения, применили их к другому, гораздо более серьезному и современному содержанию. Среди них следует особенно остановиться на двух замечательных мастерах плаката — А. Тулуз-Лотреке и Стейнлене.

*Страхов* Плакат

Лотрек любил изображать с беспощадной правдивостью темные стороны городской жизни — проституток, апашей и т. д., блестяще иллюстрируя натуралистические романы Зола. В то же время страстно интересуясь народным бытом, жизнью народных кварталов, Лотрек любил изображать наиболее популярных народных певцов и певиц; таковы его замечательные плакаты, посвященные Аристиду Брюану и Иветте Гильбер. В такой же мере, в какой Шере был живописцем поверхностной радости и изящества, Лотрек был художником с горькой улыбкой сатирика. Если в плакатном творчестве Шере фантазия преобладала над действительностью, то Лотрек был реалистом, у которого, наоборот, реальные образы достигали

такой степени характерности, что становились гротесками. С этой остротой и выразительностью fin de siècle'а Лотрек гениально сочетал легкость и ассиметрию японского искусства. По своей композиции его плакаты всегда почти построены на неожиданности, на косых линиях, на уменьи показать часть вместо целого. А его легкий, словно эскизный, рисунок, соединенный с несколькими воздушными пятнами краски, еще более повышает то динамическое, полное движения и жизни впечатление, которым веют его плакаты. Умерший всего лишь на 35 году жизни, этот художник навсегда останется одним из лучших мастеров мирового плаката.

Теофиль Стейнлен, которого смерть похитила два года тому назад, менее талантлив; но великой заслугой его является внесение в область плаката социальных мотивов и социалистических идеалов. Будучи учеником Шере, тех же японцев, Стейнлен в то же время отыскал свою собственную линию — она вела его к реалистическому отображению быта трудящихся классов, иногда, впрочем, подымающемуся до степени некоторой символики (как, например, плакат „Социальная революция“, олицетворенная в виде женщины, увлекающей народные массы). Наиболее удачные плакаты Стейнлена посвящены материнству и детству; таков, в частности, его знаменитый громадный плакат „Стерилизованное молоко“ (девочка, пьющая какао).

### ГРАФИЧЕСКИЙ СТИЛИЗМ В ПЛАКАТЕ

Наряду с импрессионизмом в плакате, основоположником которого следует считать Шере, росла и другая противоположная традиция: плакат стилизованный. Во Франции родоначальником его явился Е. Грассе. Эклектическая натура, впитавшая в себя самые разнообразные влияния: готику, английский прерафаэлизм, японскую орнаментику, — Грассе создал особый стилизованный плакат, перегруженный орнаментом. В сущности, в противоположность Шере, Лотреку и Стейнлену, это скорее увеличенная книжная графика, лишь раскрашенная для декоративного эффекта, нежели живописный плакат в собственном смысле слова. Даже свои портретные плакаты, как, например, изображение Жанны д'Арк или Сары Бернар, Грассе испещряет всевозможными витиеватыми узорами. Плакаты Грассе — типичный эстетизм, имеющий установку скорее на близкое любование, нежели на восприятие с далекого расстояния. Это — плакаты камерного, интимного, скорее комнатного, нежели уличного характера.

Между тем, стилизм Грассе побудил многих художников пойти по этой же линии наименьшего сопротивления.

Таков, прежде всего, чрезмерно прославленный одно время А. Муха с его слащавыми женскими фигурами в орнаментальной рамке самого декадентского типа.

Таковы же и другие плакатисты Франции, как Жорж де Фер, Поль Бертон и др. Однако, наиболее благодарную почву этот орнаментально-графический плакат нашел для себя в Англии и Америке — странах, кстати сказать, с слабо развитой живописью. Английский плакат построен в большинстве случаев не на красочных эффектах, а на игре черного и белого (или черного с другим цветом). Его лучший представитель — блестящий график Обри Бердслей, афиши которого представляют жемчужины тончайшего искусства линии, но по существу слишком узорны для уличного восприятия.

Узорно-графическая концепция Грассе нигде, однако, не достигла такого распространения, как в Америке. Плакаты Брадлея отличаются необычайной красивостью линий и завитков, но этот орнаментальный элемент так перегружает и осложняет их, что делает неразборчивым самый предмет, подлежащий рекламе. Так, например, изображая велосипед, Брадлей так увивает его цветами, что требуется большое напряжение внимания, чтобы понять, о чем идет речь. Полная противоположность ясному конкретивизму французов, например, Лотрека или Стейнлена, которые, желая изобразить велосипед, прежде всего подчеркивают идею движения — мелькающие спицы колеса. В этом отношении гораздо более плакатны и броски работы другого американца, находящегося под сильным влиянием Лотрека и Стейнлена Эдв. Пенфиельда; впрочем, от французов его отличает более четкая, сухая и „законченная“ манера, лишающая его того трепета жизни, который был в работах французских импрессионистов. Отзвуком этой графической тенденции были и русские плакаты как довоенного периода (напр., плакат „Аполлона“), так и плакаты „Займа свободы“.

Между этими двумя крайними полюсами плакатной эстетики — импрессионизмом и стилизмом — следует указать на компромиссный тип разрешения плаката — германский. Германский плакат, достигший в настоящее время чрезвычайного расцвета, возник только в 90-х годах прошлого столетия. В течение долгого времени германские художники не могли выкристаллизовать свой стиль, и германский плакат носил чисто картинный характер: это была станковая картина, перенесенная на бумагу, вместо того, чтобы быть вставленной в раму. Таковы, например, плакаты Фр. Штука, некоторые из которых до такой степени забывают о природе литографии, что имитируют на бумаге мозаику.

В то же время гипноз античной мифологии, античных образов, столь долгое время господствовавший в германской

живописи, наложил свою печать и на германский плакат, сообщив ему условный аллегорический облик (Штук, Клингер, Людвиг фон Гофман, Г. Климт — в Австрии и др.). Античные шлемы, мечи, пастушеские свирели, сатиры и амуры долгое время были неизбежными атрибутами германского плаката, — хотя бы они и имели своей целью рекламировать простую обувь. Обновление германского плаката началось лишь с расцветом сатирических журналов „Югенд“ и „Симплициссимус“, и один из наиболее острых рисовальщиков-сатириков, Т. Т. Гейне, является в то же время и лучшим германским плакатистом, умеющим сочетать остроумие образов с широкой силуэтной манерой. В общем и целом, однако, германское искусство до самого недавнего времени не изжило ложного картинообразного подхода к плакату, чем в значительной степени и объяснялся тяжеловесный характер германского плаката (Штук, Фидус и др.).

## НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ПЛАКАТЕ

Городская жизнь, усложняющаяся и ускоряющаяся с каждым годом, предъявляла к плакату все новые и новые требования.

Если в XIX веке был приемлем плакат, напоминавший картину или в лучшем случае увеличенную книжную обложку, то совершенно очевидно, что для городского человека XX века, для современного уличного прохожего, этот тип плаката уже устарел. Этому прохожему, который вечно торопится, а чаще всего и не ходит, а ездит по быстрому трамваю или метро, необходим плакат, более легко и быстро воспринимаемый, более ударный. Другими словами: возможно меньше подробностей и возможно больше общего, целого; возможно меньше текста и возможно больше рисунка, как наглядной и образной замены этого текста — таковы те новые требования, которые современность выдвинула перед плакатистами.

Эти требования относились в одинаковой мере как к плакатному шрифту, так и самому рисунку.

В области шрифта вместо прежнего увлечения оригинальностью и витиеватостью начертания была выдвинута необходимость возможно более четкого и удобочитаемого шрифта, который воспринимался бы зрителем налету с далекого расстояния.

Однако, этот переходный период от художественного плаката первой формации (70 — 80-е годы) к плакату современному был вначале эпохой упадка. Проснувшийся вместе с расцветом торговой конкуренции спрос на плакаты привел к их несомненному обеднению.

Плакаты гражданской войны

Если раньше, работая лишь на театры, варьетэ, издательства (как Шере и другие), художник мог проявлять в плакате фантазию, выдумку (часто доходившую, как мы видели, до гипертрофии), то теперь, с нарождением нового потребителя-коммерсанта, ничего этого от него не требовалось. Интересы коммерции требовали от плакатиста только одного — взять быка за рога, оглушить прохожего прямым воспроизведением рекламируемого предмета — обувью, ваксой, бутылью, шиной и лаконической надписью фирмы. Правда, в известном отношении эти интересы коммерции способствовали лаконизму плаката, поскольку коммерсант предпочитал показать товар лицом, чем его описывать; это привело к сокращению текста в плакате, но это же привело и к внутреннему обеднению плаката.

Эта победа интересов коммерции над интересами искусства хорошо охарактеризована французским плакатистом Жоссо в его письме в редакцию журнала „L'affiche artistique“:

„Вы просите у меня статью о плакате... Что скажу я вам? Что художественная афиша умерла во Франции, вы знаете это так же хорошо, как и я. Но, быть может, вы не знаете, что она убита типографами и их клиентами. Эти денежные тузы предпочитают мусор художественному произведению, потому что мусор ничего не стоит и потому что они не привыкли считаться с классическим правилом: „Запрещается выбрасывать сор у стены“. Кроме того, как бы даровита ни была афиша, она не может быть произведением искусства, потому что зачастую получаешь заказ накануне того дня, когда она должна быть исполнена. Значит, в течение нескольких часов надо найти идею и ее осуществить...“ (См. L'affiche illustrée, Mai 1901, № 5).

В этой жалобе одного из лучших плакатистов Франции, раздавшейся на самом пороге XX века, отлично формулированы отрицательные черты новой эпохи — эпохи капитализма, который понял значение рекламы, который настолько нуждается в ней, что дает художникам задания ударного порядка (скорее, скорее, скорее) и в то же время из жадности ли, или из-за непонимания способствует росту халтуры и снижению уровня плакатного искусства. Это — эпоха плакатов-штампов, всевозможных „Одолей“, „Нестле“, „Мажжи“ и т. п. Это эпоха появления ряда блестящих плакатистов ремесленного типа, как Гольвейн в Германии, Каппелло во Франции и др.

Новый подъем искусства плаката связан с расцветом новых художественных течений — кубизма и конструктивизма, с одной стороны, и германского экспрессионизма, с другой. Кубистический и конструктивный плакат исходит из той же

вещности, предметности рекламируемого предмета. Но этот предмет он показывает, подчеркивая его структуру и отбрасывая все то, что является случайным признаком предмета.

Отсюда любовь современного плаката к простейшим геометрическим формам, к схематизации. В новейших плакатах замечается стремление дать нечто в роде „четвертого измерения“, показать один и тот же предмет со всех точек зрения; отсюда это сопоставление в пределах одного и того же листа различных планов — дальнего и ближнего.

*Сварог* Плакат

Предмет взят как бы динамически или, вернее, таким, каким представился бы нам, если бы мы могли его осмотреть и ощупать со всех сторон сразу. Так, чтобы внушить представление рюмки, художник показывает одновременно окружность — ее объем, и схему треугольника — ее профиль. Я говорю „представление“, а не впечатление, потому, что именно к интеллекту, а не к чувству апеллирует современный, слишком отвлеченный плакат.

За последнее время, в связи с ростом индустриализма и техники, излюбленными мотивами западно-европейских плакатов стали мотивы индустриальные, к которым они прибегают даже тогда, когда эти мотивы не связаны непосредственно с темой. В такой же степени, в какой в стилистическом плакате конца XIX века (Грассе, Брадлей и др.) мы видели гипер-

трофию цветочного и растительного орнамента, современные плакатисты вводят колеса, трубы, винты, цилиндры, металические переплеты мостов и т. п. Гигантские фабричные трубы, антенны, радио-станции — все эти архитектурно-инженерные мотивы все более и более заполняют европейский плакат, свидетельствуя о росте индустриального духа. Человек же все более и более уступает место в плакате вещи.

### ✓ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЛАКАТ

Наряду с плакатом-рекламой и западно-европейская, и в особенности советская практика создала плакат политический. Без всякого „патриотического" преувеличивания можно утверждать, что именно Октябрьская революция послужила толчком к развитию политического плаката и на Западе. До войны политические плакаты существовали лишь эпизодически. Таковы были немногочисленные работы Стейнлена, антимилитариста Жоссо, Т. Т. Гейне и некоторых других. Война способствовала расцвету плаката по преимуществу шовинистического; единственное приемлемое в этом отношении — это плакаты Брэнгвина на военные темы. Только под влиянием революционного финала этой войны социалистический плакат пустил корни во многих странах, в частности в Германии. Здесь приходится различать (как, впрочем, и повсюду) два направления: с одной стороны, плакат социал-демократический и с другой — коммунистический. Избирательный социал-демократический плакат имеет два облика. Это, во-первых, плакат, находящийся под сильным влиянием торгового, в смысле ударности и лаконизма, иногда впадающий в настоящую рекламу — „Выбирай Н. С. Д. П." (Выбирай независимую социал-демократичеекую партию). Господ асоглашатели умеют рекламировать себя и, что весьма характерно, умеют нащупать наиболее уязвимое место в психологии обывателя. Почти все они в борьбе с лозунгами коммунизма апеллируют к материнскому инстинкту работниц, предостерегая их от голодных и кровавых ужасов... социальной революции. „Кто не работает, тот роет могилу своим детям" гласит плакат Ц. Клейна, направленный против всеобщей забастовки и своеобразно искажающий один из лозунгов нашего Октября. Плакаты Клейна, Фукса, Пехштейна — это уже второй тип германского социал-демократического плаката. Здесь нет рекламной четкости, здесь — вся надрывность и мрачная мистичность германского экспрессионизма, этого чисто интеллигентского течения, рожденного в тупике германской реакции. Этот издерганный стиль едва ли близок массам (о чем, впрочем, печалиться не приходится). Но в Германии вырос и коммунистический плакат. Одна из главных деятельниц его — Кете Кольвиц. В ее рабо-

тах есть суровый героизм и благородный пафос, но — увы! — они слишком скромны и графичны, чтобы успешно конкурировать на стенах буржуазного города с враждебными плакатными криками и призывами других партий. Германский коммунистический плакат, также как и плакаты компартий других стран, — непосредственный продукт советского влияния.

Этот революционный советский плакат, развившийся за годы гражданской борьбы, представляет собою уже завершенную историческую страницу. Значение этой страницы — и в идеологической и в формальной ее ценности. В идеологической — потому что впервые в истории мирового плаката его острие направлено было не в сторону рекламы, а в защиту революции, в защиту масс. Впервые язык плаката стал воинствующим языком революционной пропаганды и гневной насмешки. Героические плакаты Моора и сатирические Дени — незабываемые памятники истории. С другой стороны, и в отношении формальном советский плакат сыграл немалую роль, расширив рамки плакатной сюжетики. Борьба с контрреволюцией, борьба с религиозными предрассудками, борьба с неграмотностью, борьба с болезнями,—не было язвы на теле старого общества, куда побрезговал бы проникнуть художественный ланцет советского плаката. Как далеко ушли мы от игривых, изящных мотивов Шере, от графической изысканности Сомова, Лансере. Советский плакат вобрал в себя все жизненное содержание эпохи. Вместе с тем, имея многое сказать зрителю, советский плакат часто не умел сказать этого коротко и лаконично, впадая в картинность или перегружаясь текстом. Бесконечно превосходя буржуазный плакат богатством мыслей, наш революционный плакат несомненно отстал от него в смысле специфической „плакатности“ выражения. За немногими исключениями, его острота и декоративность обязаны старой традиции — русской народной картинке, а не новым методам плакатной изобразительности. Это вполне понятно, если учесть то обстоятельство, что советский плакат появился в России, не имея за собой никаких традиций, ибо в ней не было и плаката торгового.

### ФОРМАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЛАКАТА

До сих пор мы говорили о плакате в разрезе его исторической эволюции, смены одних форм другими. Постараемся теперь извлечь из нашего рассмотрения некоторые общие выводы, которые помогли бы нам уяснить себе самое понятие „плакатности“ и ее типовых форм.

Плакат есть специфическая форма изобразительного искусства, имеющая целью определенное воздействие на пси-

хику зрителя; это воздействие — агитационно-волевого характера (в плакате коммерческом: купи то-то и то-то, в плакате политическом: голосуй за такую-то партию, иди на такую-то демонстрацию, посмейся над такими-то врагами, поддержи того-то).

При отсутствии этой тенденции, этого ударения, плакат ничем не отличается от картины, хотя бы и воспроизведенной на бумаге. С другой стороны, поскольку это воздействие имеет своим объектом не глаз зрителя, а его сознание, поскольку текст преобладает в плакате над рисунком, он перестает быть плакатом и становится рекламой или прокламацией. Отсюда ясно, что в плакате рисунок стоит на первом плане, а текст на втором; не рисунок иллюстрирует текст, а наоборот, текст дополняет рисунок, ставит над ним ударение. Текстовая надпись лишь направляет по определенному руслу то чувство, которое конкретный образ пробуждает в зрителе. Так, в коммерческом плакате она указывает, где и у кого можно достать вот этот предмет, в политическом — она формулирует в виде лозунга ту или иную общественную симпатию или антипатию, пробужденную у зрителя. Вот почему максимум выразительности самого рисунка и минимум текста — таково основное требование плаката, вытекающее не только из отсутствия места на листе бумаге, но и из самого существа, из самой природы плаката, требующей наибольшей художественной экономии.

Плакат

Более того, исходя отсюда, можно наметить и известные правила, касающиеся самого текста. Разборчивость и удобочитаемость шрифта есть, конечно, первое из этих правил. Шрифт должен быть не чужеродным элементом плаката, но составлять с рисунком одно декоративное целое, входя в него, как составной элемент композиции (даже и в том

случае, если шрифт другого цвета, которым он как бы перебивает плакат: этот цветовой контраст должен лишь заострять целое).

Вместе с тем, если текст должен быть виден издали вместе с рисунком, то читаем он должен быть лишь при некотором приближении к плакату. Иначе, как это правильно утверждает А. Лоос, если зритель одновременно прочитывает текст и воспринимает рисунок, последний теряет для него интерес неожиданности, новизны; он слишком быстро „расшифровывается" и поэтому охлаждает любопытство зрителя.

Ибо эта неожиданность и необычайность впечатления, поражающая зрителя, и есть одно из основных условий успеха плаката — во всяком случае плаката городского. Вот почему плакат чисто реалистический, переносящий на бумагу обычный кусок жизни с педантичной точностью, воздействует на зрителя гораздо менее, нежели плакат условный, выделяющий из этой жизни лишь один нужный для данного эффекта момент. Этим стремлением к удивлению зрителя приходится объяснить и появление в плакатах различных эксцентрических образов, заимствованных то у негритянской скульптуры, то у самых первобытных народов.

В этом отношении новейшие плакатисты более правы, нежели плакатисты старой школы. Но это, разумеется, еще не значит, что эксцентрическая „изобретательность" (как выражаются наши левые художники) — непременное условие каждого плаката. Иногда, наоборот, наибольшую агитационную ценность имеет назойливая повторность в плакатах одного и того же образа или типа; такие плакаты внедряют преемственно в сознание зрителя требуемое впечатление, как нечто стандартизированное. Художники-сатирики хорошо знают эту силу воздействия на зрителя одного и того же раз найденного типа.

## РАЗЛИЧНОЕ НАЗНАЧЕНИЕ ПЛАКАТА

Эстетика плаката в значительной степени обусловлена его целевым назначением, другими словами — условиями его восприятия. Плакат для улицы, плакат для внутреннего помещения, плакат для деревни — в этом смысле различные категории плаката. В противоположность другим видам изобразительного искусства, восприятие которых протекает в наиболее благоприятной, искусственно изолированной среде (музей, выставка, библиотечная обстановка и т. д.), восприятие уличного плаката происходит в среде, одновременно воздействующей на зрителя целым рядом и других, часто враждебных факторов (пестрота улицы и толпы, окраска домов, искусственное освещение и т. д.) Уличный плакат должен преодолеть

весь комплекс этих факторов, заглушить их, обратить внимание на себя. Более того, он должен уметь найти в толпе прохожих именно того потребителя, который ему нужен: того или иного слоя покупателей, того или иного класса или партии.

Отсюда ясно, что ударность, „броскость“, остроумная выдумка, конденсированность изображения, мгновенность „поражения“ зрителя — вот стихия уличного плаката, наиболее естественная в плакате для железнодорожного пути, воспринимаемого налету (здесь при виде мелькающей серии одних и тех же плакатов зритель воспринимает лишь их общий назойливый ритм).

Это — плакат кричащий. Плакат для закрытого помещения (курзала, станции, театра, клуба и т. д.), допускающего более спокойное и длительное „облюбование“, может быть менее ударным и более незаметно и медленно притягивающим к себе глаз зрителя. Уличный плакат проигрывает вблизи, плакат внутреннего потребления выигрывает от приближения к нему зрителя. Наконец, ясно и то, что плакат для деревенского потребления должен быть яснее, проще, нежели плакат городской.

Если городской плакат должен покрывать своим криком все остальные голоса улицы, то в плакате деревенском допустим элемент рассказа, постепенного развертывания темы. Рассматривая советский революционный плакат, мы видели в нем образцы подобного плаката — лубка, состоящего из ряда отдельных, связанных между собою и вытекающих друг из друга эпизодов. Такой же характер носили и „окна Росты“ — плакаты, сделанные с помощью трафарета Маяковским, Лебедевым и др.

Эта повествовательная форма плаката, как специфически крестьянская, имеет право на существование и впредь, при одном лишь условии — ее большего композиционно-декоративного единства, большей увязки между отдельными картинками одного и того же плаката.

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ПЛАКАТЕ

Каков же по своей природе этот рисунок, составляющий сущность плаката. Современные левые художники настаивают на том, что подлинный плакат чужд изобразительности и сюжетности, что он должен быть схематически отвлечен. История развития европейского плаката, как мы видели, не оправдывает этой односторонней точки зрения.

У лучших мировых плакатистов мы наблюдали не отвлеченные, но изобразительные и предметные мотивы, окрашенные в то или иное человеческое настроение.

В этом отношении мы можем разделить мировой плакат на несколько категорий. Плакат с гротескно-сатирическим уклоном мы видим у Тулуз-Лотрека, Валлотона, Жоссо, Томаса-Теодора Гейне, Дени и т. д. Плакат с героической тенденцией — Стейнлена, Брэнгвина, Моора и т. д. Плакат аллегорический развивался по преимуществу у немцев и т. д. Наконец, советский плакат, как я уже говорил, дал образцы изумительной всеобъемлющей тематической широты, начиная

Плакат для нацмен. (Изд. отдела работниц и крестьянок ЦК ВКП (б) и Главполитпросвета)

от плаката сатиры, вплоть до плаката санитарно-просветительного (вошь, холера и т. д.) Мы можем отсюда сделать заключение, что диапазон плаката, объем его сюжетики не поддается никакому ограничению и что плакат тем более убедителен для зрителя, чем он изобразительнее и конкретнее. В этом смысле нельзя не предостеречь также от современного чрезмерного пользования для плаката индустриально-техническими мотивами, которые часто не совпадают со смыслом плаката (так, например, изображение мчащегося паровоза, излучающего фирму издательства, в сущности рекламирует скорее транспорт, нежели книжное дело).

Чем беспредметнее плакат, тем он холоднее, тем менее он воздействует на зрителя. Таковы именно плакаты наших

левых „производственников“, состоящие лишь из чисто типографских элементов — стрел, линеек, вопросительных и восклицательных знаков и т. д. Какая бы революционная надпись ни была под таким плакатом, — он настолько формален, что зритель может вложить в него любое содержание.

### КОМПОЗИЦИЯ ПЛАКАТА

Композиция — вот главное эстетическое условие плаката, ставящее перед ним жесткие требования. Первое из этих требований — необходимость композиционного единства плаката, равновесия всех его элементов. Разумеется, плакат не является самодовлеющей эстетической ценностью, как станковая картина, — его ценность служебная, обусловленная тем или иным его назначением. Но именно потому, что плакат не картина, замкнутая рамой, а лист бумаги, наклеенный на стену и конкурирующий со всеми соседними случайными воздействиями, он должен быть еще более замкнут сам по себе, чтобы сконцентрировать в себе взгляд зрителя, чтобы показаться ему неким микрокосмосом, организмом. Эта замкнутость достигается в плакате отнюдь не искусственным обрамлением, не графической линейной или орнаментальной рамкой, но лишь соотношением его частей между собою, их композиционной увязкой — взаимодействием линий и пятен, света и тени, рисунка и текста. Эта композиция должна иметь определенную установку — максимальное, наиболее сгущенное выявление данного образа. В этом смысле композиция плаката должна быть ясна, как геометрическая фигура, как скелет строящегося дома: она может быть сведена к кругу, прямоугольнику, к диагональному сечению и т. д.

Наиболее специфически плакатной формой композиции является построение по диагонали, как наиболее динамическое. Ибо динамизм — одно из наиболее важных условий убедительности плаката. Спокойная статическая и симметричная композиция плаката, построенная, например, на горизонтали или в круге, допустима для плакатов внутреннего назначения (театров, клубов и т. д.) и менее приемлема улице.

Здесь зритель воспринимает плакат походя, двигаясь, и плакат не должен нарушать этой кинетичности, иначе зритель почувствует досадную задержку движения, толчок, покушение на насильственное прикование его к месту. Разумеется, остановить зрителя — это и есть тайный умысел плаката. Но чтобы не вызвать протеста, плакат должен сделать это дипломатически. Именно такой дипломатией, таким приноровлением к психологии идущего зрителя и является динамическое построение плаката. Это прекрасно понимали японцы,

с их излюбленными косыми линиями, а вслед за ними и Шере, с его летящими и идущими фигурами, и Тулуз-Лотрек, с его любимым приемом пересечения плаката по диагонали.

К этому соображению надо добавить и то, что динамизм оформления нужен плакату и в той мере, в какой его функцией является воздействие на волю зрителя, т. е. пробуждение в нем известных двигательных процессов. Плакат, развернутый по горизонтали, внушает чувство покоя, меланхолии — как граница морского горизонта; плакат, замкнутый в круге, уводит глаз зрителя вглубь, в бесконечность, в даль. И, наоборот, плакат, построенный динамично, словно падает на зрителя, вклинивается в его сознание, будоражит его, толкает вперед. В этом смысле построение плаката на зрителя (а не от него) воздействует на психику не менее сильно, чем зрелище идущего вперед поезда или мчащейся кавалерии на экране, а целый ряд таких плакатов, расположенных серией вдоль стены или полотна железной дороги, создает ощущение действенно бодрящего ритма — впечатление активного порядка.

Вторым условием плакатности является плоскостный характер трактовки плаката. Плакат есть плоская поверхность, покрытая в известном порядке цветовыми пятнами. И рисунок не должен извращать этого факта иллюзией подлинной трехмерности, чрезмерной объемностью, глубиной пространства; моделировку предмета плакат может показать лишь условными намеками. Он не может быть окном в действительность, дырявящем стену; он не может быть и отягчающей эту стену иллюзией барельефа. Плакат — не имитация архитектурной росписи, не стенная живопись al fresco и, наконец, не трехмерная выпуклая реклама (из папье-маше), — плакат есть плакат. Лучшие мастера плаката сознавали эту природу плаката, когда старались не выйти за пределы двухмерных силуэтов. Шере передавал различные планы с помощью разбивки краски, разной ее густоты (вплоть до полного распыления). Во всяком случае, еще спорным представляется нам то смешение трехмерности с двухмерностью, объема с силуэтом, какое мы видим в плакатах фотомонтажных, где настоящие иллюзорнообъемные фотографии вклеены в плоский фон или сопровождены плоским шрифтом. С другой стороны, следует избегать и обратной крайности—гипертрофии плоского красочного пятна, растекающегося силуэта, чем зачастую грешат плакаты Лебедева, в которых линия отсутствует и лишь угадывается зрителем.

### КОЛОРИТ ПЛАКАТА

Требование „броскости", относимое к плакатному рисунку, в еще большей степени относится и к его колориту.

Разумеется, мы знаем плакаты монохромные, выдержанные в коричневой или черной гамме (как плакаты Брэнгвина, Карьера) или в двух красках: черной и еще какой-либо (плакаты Бердслея). Мы знаем и то, что монохромность плаката иногда повышает нужное художнику впечатление суровости (таков знаменитый черный плакат Моора „Помоги“). Но совершенно очевидно, что полновесность плакатного впечатления связана со всей клавиатурой красок. Цвета имеют функцию не только эстетическую и самодовлеющую, — они являются факторами психо-физического воздействия на зрителя. Символика цвета — общепризнанный факт; есть цвета мажорные, волнующие, другие — успокаивающие (как синий и зеленый) и третьи — торжественные, траурные и т. д. Эта клавиатура цвета, находящаяся под руками плакатиста, в некотором смысле богаче палитры живописца — ибо в его распоряжении белый и черный цвета. Совершенно очевидно, однако, что плакат не терпит тонкой и нежной нюансировки тонов, он знает лишь наиболее звучные цвета. Звучание плаката создается контрастом цветов. (Эту необходимость противопоставления и сопоставления цветов далеко не всегда сознавали наши революционные плакатисты; вот почему, несмотря на изобилие красного цвета, последний часто не звучал на их плакатах.) В этом смысле европейский плакат совершил эволюцию от нежно-воздушных гармоний Шере и Тулуз-Лотрека к более насыщенной и декоративной раскраске, к игре яркими и густыми цветовыми поверхностями. Если в плакатах первой поры мы видели нежно-тающие фоны, то теперь все чаще и чаще фоном служит белый и черный цвет. Развитие типографской техники все более и более позволяет оживлять этот черный цвет разнообразием черного блестящего оттенка.

Поскольку плакат является своего рода агит-искусством, воздействующим на зрителя, цвет и служит ему могучим средством музыкального внушения. В такой же мере, в какой рисунок воздействует на интеллект, рождает представление, — краска своим ударением воздействует на эмоционально-чувственную сторону зрителя.

## СОВРЕМЕННЫЙ НАУЧНЫЙ ПОДХОД К ПЛАКАТУ

Искусство плаката, захватившее в своем победоносном шествии все стены городов, вокзалов, станций, проникшее под землю в метро и назойливо преследующее потребителя даже среди полей и лесов, вдоль всего железнодорожного пути и каждой проселочной дороги, — в настоящее время принуждено уже бороться за существование, конкурируя с другими, более „современными“ видами рекламы. Развивающийся капи-

Предвыборные плакаты германских буржуазных политических партий

тализм уже не удовлетворяется литографскими плакатами, по поводу которого у одного автора вырываются такие строки: „бедные листы бумаги, поливаемые всеми дождями и треплемые всеми ветрами, вы доживаете свой век, линяя и умирая на стенах провинциальных домишек“. Электро-реклама, превращающая городские ночи в дни, авио-реклама на небе, реклама под ногами на асфальте тротуаров, живая реклама с помощью целых кортежей ряженых людей, реклама оконных витрин (на оформление которых на Западе затрачиваются колоссальные средства) и т. п. — все это все более и более лишает плакат его былого монопольного значения.

В этой борьбе за существование и современный плакат старается все более опереться на какие-то новые научные данные. Искусство плаката уже не рассматривается, как дело „вкуса“ или „вдохновения“, — наша эпоха стремится подвести под него научную базу, почерпнутую из психологии рекламы.

Так, в Германии, например, теория и практика рекламного дела давно уже поставлены на большую высоту. Психология рекламы преподается во многих германских политехникумах и университетах, а большинство германских торговых фирм, заведя у себя особые рекламные отделы, составленные из специалистов, чисто экспериментальным путем накопляют большой объективный опыт по части плакатных кампаний. Здесь же выросла и целая литература, посвященная психологии рекламы и в частности плаката, знакомство с которой обязательно для каждого „сознательного“ купца. Народились специальные, роскошно выпускаемые периодические издания по рекламному и плакатному делу.

Практика плаката все более и более дифференцируется; плакатист получает каждый раз специальное задание: изготовить плакат для города или деревни, для улицы или закрытого помещения, даже для... мужского потребителя или для „прекрасных покупательниц“. В каждом отдельном случае меняется облик плаката и изобретается его особая форма, особые приемы „воздействия“. Путем лабораторных опытов выясняются и наилучшие комбинации красок, и наиболее удобочитаемые шрифты, и наименее проигрывающие от искусственного освещения цвета. Так западно-европейский плакат силится вооружиться всеми достижениями науки, чтобы преодолеть новые, все более и более усложняющиеся условия городской жизни и найти кратчайшую дорогу к зрителю, к потребителю.

### СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ СОВЕТСКОГО ПЛАКАТА

Но если на Западе бумажный плакат все более отходит на задний план, отодвигаемый другими, более техничными

видами рекламы, то у нас, в СССР, он надолго еще останется еиднственной доступной для нас формой агит-искусства. Вот почему советский плакат не в праве остаться в стороне от того всестороннего научного исследования проблемы плаката, которое, как мы видели, началось на Западе. Ведь задачи, стоящие перед нашим плакатом, еще сложнее и уже во всяком случае ответственнее тех задач, что стоят перед западноевропейским — по преимуществу торговым плакатом. Советский плакат был и есть, прежде всего, фактор культурный. Я разумею не только то обстоятельство, что контрабандным путем плаката мы можем внедрять в население те или иные новые идеи (как это пробует делать, например, Моссельпром своими карамельными обертками), но и то, что плакат может явиться у нас фактором поднятия художественного вкуса широких масс. Более чем где бы то ни было выпуск плаката является у нас актом общественным, подлежащим контролю. В Советском Союзе даже торговый плакат есть часть общего полит- и художественно-просветительного дела.

Между тем, едва ли приходится сомневаться в том, что советский плакат переживает в настоящее время глубокий кризис. Правда, улицы нашей столицы пестрят плакатами и объявлениями; на их перекрестках — ларьки, украшенные музой Маяковского и „изо" Вхутемаса, а еще выше, над улицами — яркие надписи-ленты, а кое-где и сверкающая электрореклама. И, однако, вся эта кажущаяся урбанизация нашей улицы не может заслонить от нас одного несомненного факта: наше искусство „уличного воздействия" находится на переломе, на распутьи.

Еще несколько лет тому назад мы могли говорить о том, что наш плакат едва ли не первый революционный плакат в мире, что в противоположность царству капиталистической рекламы мы внесли в искусство плаката пафос общественности, что именно под нашим влиянием народился и коммунистический плакат на Западе. Теперь мы сильно сдали эти позиции.

Прежде всего, в отношении тематическом. Интересно было бы предпринять „сюжетную" статистику нашего плаката: она показала бы чрезвычайно резкую убыль мотивов политического и культурного характера и, наоборот, возрастающую прогрессию мотивов чисто рекламных. Если пять лет тому назад не было ни одного издательства, которое не выпускало бы сотни плакатов, то теперь плакаты, выпускаемые Главполитпросветом, Госиздатом, насчитываются десятками (ПУР совсем прекратил свою плакатную работу), но зато растет плакатная продукция хозорганов и особенно целое плакатное перепроизводство кино-организаций. Пережив в 1918—1923 годах

свою розовую (вернее, красную) романтическую пору, сыграв роль политического и культурно-просветительного светоча революции, наш плакат почти выродился в орудие рекламы. Это если не вырождение, то, во всяком случае, перерождение нашего плаката имеет под собою, разумеется, серьезные причины.

Всякому овощу свое время. Плакат — искусство улицы, показатель ее пульса, отобразитель ее нерва. Пока русская жизнь кипела в котле революции, ей потребен был яркий крик агит-плаката. Теперь, в эпоху мирного строительства, агитация уступила место более углубленной пропаганде. Следовательно, надобность в плакате как будто иссякла... Едва ли, однако, можно согласиться с „объективизмом" подобного хода мысли. На данной, переживаемой нами ступени развития иссякла не надобность в плакате вообще, а надобность в плакате прежней формации. Эпоха мирного строительства несет с собой задачи и лозунги не менее важные, нежели эпоха военного коммунизма, и еще очень и очень преждевременно хоронить советский плакат, как средство массового воздействия. Его песенка еще далеко не спета, ему еще предстоит порядочная работа. Наш культурный фронт еще нуждается в ярком, наглядно-образном языке плаката. Нельзя повернуться лицом к деревне, не имея в руках плаката-лубка. Нельзя вести работу среди народностей СССР, не прибегая к плакату, конкретный язык которого понятен для всех племен и наречий и т. д. В области пропаганды поднятия нашей промышленности целесообразный плакат может сыграть большую роль. Все эти задачи в достаточной степени существенны, чтобы ими не пренебрегали наше изобразительное искусство и наши издательские органы.

Чем менее культурна страна, тем более она нуждается в плакате. Некий немец Фредерик Ку опубликовал в германском журнале „Die Reklame" статью о рекламном деле в стране Советов. В доказательство трудностей, стоящих перед этим делом в России, он говорит: „Если европейский купец или фабрикант нуждается в пропаганде мыла, ему остается лишь одно: поставить публику в известность о том, что его мыло дешевле и лучше всех других мыл. В России же эта задача гораздо сложнее: здесь надо сначала убедить Ивана в том, что мыло вообще целесообразно и что оно служит здоровью и чистоте и что эта чистота — нечто желательное. Здесь приходится иметь дело с населением в значительной степени неграмотным и неиндустриальным. Здесь воспитательная цель выдвигается на первый план".

При всей иронии, скрытой за этими словами по адресу наших „Иванов", чистоплотный немецкий спец от рекламы

*П. Альтман* Плакат к фильму „Еврейское счастье"

прав в одном: да, воспитательная задача доминирует или, во всяком случае, должна доминировать у нас над задачей торгашеской. Советский плакат, даже и в условиях нэпа, не может не быть фактором прежде всего культурным. Подобно радио-громкоговорителю, это своего рода „немой рупор“, через который можно и должно говорить с миллионной аудиторией. Об этом, к сожалению, мы слишком часто забываем. И поскольку наш плакат, как и вообще все наше искусство уличного воздействия, ударилось в нэповскую крайность, наша государственность (та самая, которая в самое тяжкое время не жалела денег на революционный плакат) была права, когда устами Дзержинского грозно одернула увлекшихся рекламистов, призвав их к режиму экономии, к курсу на бережливость.

Но дело не только в том, что наш плакат утратил свою общественную насыщенность, свою идейную содержательность. Мы переходим здесь от тематической стороны проблемы к ее стороне художественной. А насколько эта сторона существенна, явствует опять-таки из того, что плакат — едва ли не наиболее социальная форма искусства, обращенная к массовому потребителю. На этих листах бумаги, кричащих в карамели Моссельпрома или учебниках Госиздата, о Фербенксе и Мери Пикфорд, о цирковых тиграх или негритянской оперетте, и воспитывается эстетически в ту или иную сторону наш массовый зритель — прохожий. Существо плаката именно в том-то и заключается, что он назойлив, что он „ударяет“ по сознанию, „въедается“ в него. Если показ каждой картины есть уже акт социальный, то показ плаката, да еще многократно-ритмически повторенный на стене, — это социальный акт в кубе. Отсюда его громадная обоюдоострая сила и отсюда громадная общественная ответственность перед вкусами неискушенной массы каждого художника, каждого заказчика и издателя. Ответственность, которой они — увы — далеко еще не сознают, зачастую заливая наши улицы потоками халтуры. Да и может ли нести эту ответственность какой-нибудь зав или зам, какой-нибудь кино- или коопорганизации, поскольку он руководствуется только своими, Ивана Ивановича, вкусами и вкусиками?

Между тем, весьма характерно, что даже в такой индивидуалистической стране, как Франция, уже раздаются голоса в пользу создания какой-то компетентной комиссии „по охране городских стен“, которая управомочена была бы запрещать расклейку низкопробных, дурного вкуса афиш. Тем более подобный контроль над искусством улицы, и не только по линии „главлитской“, идеологической, но и по линии художественной, должен был бы иметь место у нас. Режим экономии должен быть дополнен режимом качества.

Братья *Стенберг* Кино-плакат

### СУДЬБЫ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

Надо сказать откровенно: в отношении качества и наш славный революционный плакат был далеко не „на высоте". Он был перегружен подробностями, загружен текстом, недостаточно декоративен и часто напоминал скорее станковую картину, чем плакат, и в общем и в целом базировался скорее на старой традиции лубка, нежели на современной плакатной эстетике. Но в те времена весь этот формальный пассив сторицей возмещался большим активом — революционным тонусом нашего плаката, его идейной густотой, его бичующим смехом или высокой героикой. Да и „не до того" было в те времена, чтобы разрешать „проблему формы". Наши революционные плакаты появлялись через сутки-двое суток после вызвавшего их события. Но даже и это лихорадочно-ударное время, когда не было бумаги и красок, когда стыли от холода руки художника и печатника, оставило нам ряд плакатов отличного художественного достоинства. Таковы, например, некоторые плакаты Моора, Дени, Лебедева, Маяковского, Кочергина и др., равных которым по остроте, выразительности, звучности не сыщешь на Западе.

И вот, когда этот период лихорадочного творчества уступил место работе более спокойной, можно было надеяться, что мы придем к учету прежнего опыта, что мы извлечем из него уроки и повысим формальное мастерство плаката. Но этого не случилось. Вместо усовершенствующейся преемственности получился разрыв, спад в сторону от прежнего русла.

Вообще говоря, средняя масса наших теперешних плакатов куда хуже, халтурнее среднего уровня плакатов эпохи гражданской войны. От плакатов отошла плеяда лучших его деятелей (они либо стали чересчур „дорогими", либо ушли с головой в журнальную иллюстрацию) — их место заняли художники второго призыва и третьего сорта.

Когда в 1925 г. комиссией при ВЦИК'е был объявлен конкурс на плакат по увековечению 1905 года, перед членами комиссии встала трудная задача: не было ни одного плаката, достойного первой премии, достойного великой темы. И встал недоуменный вопрос: куда же девались наши недавние славные плакатисты?

Но есть и другая причина: коллективный порыв плеяды плакатистов 1919 — 1922 гг. сменился индивидуалистическим разбродом, стилистической вакханалией. Так, отнюдь не думая исчерпать всех разнообразных и противоречивых уклонов нашего плаката последних лет, я все же могу насчитать несколько его стилевых типов.

*Лавинский*

Кино-плакат

Плакат изобразительно-реалистический находится у нас, несомненно, в состоянии полного ущерба. То, что выпускается в этом направлении Главполитпросветом (например, по борьбе с самогоном и пьянством) — весьма серо и банально, а если взять лучшее в этом смысле — плакаты Кустодиева для Госиздата — то и они, в сущности, представляют собою скорее расцвеченный рисунок, нежели плакат, как таковой. Из художников, давших за последние годы хорошие плакаты изобразительного характера, можно назвать Сварога, Кочергина, Сурикова, Нивинского и немногих других.

Удар изобразительно-реалистическому плакату нанесен был всей той кампанией против изобразительности во имя „изобретательности", которая начата была из нашего левого художественного лагеря. Изобразительность взята была под подозрение, как начало чисто станковое, якобы противоречащее природе плаката и его мастерству; она допускалась лишь в качестве компромисса в виде использования фотомеханики. Сильным увлечением фото-монтажным плакатом отмечены у нас последние годы. Таковы многие плакаты того же ГПП („Ленина нет — жив ленинизм", плакаты для нацмен и др.) и особенно Пролеткульта, которому принадлежит главная роль в насаждении у нас „левого" плаката.

Разумеется, нельзя отрицать известной закономерности появления фото-монтажного плаката, вызванного желанием дать максимум материала на минимуме пространства и рожденного потребностью наших клубов в стенных картинах, воспринимаемых с близкого расстояния. Нельзя отрицать того, что подобного рода диаграммный плакат может служить пособием для политического самообразования (таковы хорошие большие плакаты — наглядные пособия Пролеткульта „Ленин и диктатура пролетариата" и „ВКП (б)" с лозунгами по серому или черному фону). Более того, он может быть и первым шагом к созданию клубного самодеятельного плаката (ибо что может быть легче вырезок и наклеек?). Но именно только первым шагом, ибо ясно, что систематическая подмена живого творчества механическими наклейками (как бы они ни были композиционо увязаны) есть систематическое убиение творческих способностей. [1] Такова чрезвычайно ограниченная сфера приложения фото-монтажного плаката. Однако, у нас взглянули на

[1] На выставке крестьянских стенгазет в Москве можно было проследить одно характерное явление: чем ближе к городу, тем более крестьянские рисунки заменяются вырезками и наклейками, и обратно: чем дальше от города, тем более проявляется в стенгазетах самостоятельное, пусть даже корявое, но свежее и полное наблюдательности творчество крестьян. Вот урок, над которым следует призадуматься и нашим избачам и руководителям из центра, чересчур пропагандирующим методы монтажа.

него шире. Нужды нет, что плакат этого рода сух и черств, сер и бесцветен, что он сбивает зрителя разными масштабами, что он дает спорное сочетание объема с плоскостным рисунком, серой фотографии с цветом (например, фото-монтажные плакаты для нацмен ГПП, где фотографии даны по цветистому, экзотически-ковровому фону) — он был объявлен у нас чуть ли не идеалом пролетарского плаката.

Но русская логика всегда доходит до последней черты. Зачем вообще „человечина" в плакате, стоит ли ее даже наклеивать, когда можно обойтись одними наборно-типографскими элементами, беспредметными линейками, восклицательными знаками, указывающими стрелками и т. п., словом — мотивами самого полиграфического производства. Момент формальный здесь победил момент эмоциональный. К этому дальнейшему „логическому "шагу и влекла лефовская догма производственного искусства, своего рода фетишизация своей профессиональной техники. Так возник плакат конструктивно-беспредметный, особенно культивируемый Родченко. Если в годы революционного напряжения супрематисты старались даже в геометрические свои опыты вложить какое-то эмоциональное содержание, какой-то драматизм (например, плакат Малевича „Клином красным бей белых"), то теперь даже пролеткультовские плакаты зачастую настолько беспредметны, что в них можно вписать любой смысл. Под голым вопросительным знаком плаката „Записался ли ты в члены профсоюза?" можно набрать, что угодно: получил ли ты карточку на мануфактуру или платишь ли алименты? Замена изобразительности подобного рода изобретательностью есть победа голого и холодного формализма. Но победа — Пиррова. Кризис холодного формально-производственного подхода к плакату особенно ярко обнаружился в работах наиболее талантливого из наших левых художников Родченко, как только ему пришлось иллюстрировать такую подлинно революционную фильму, как „Броненосец Потемкин". Он сделал вещь большого технического мастерства, но не сумел дать самого главного: революционной эмоции.

Именно потому, что нельзя — как говорят немцы — вместе с водой выливать из ванны и ребенка. Нельзя вместе с отрицательными чертами наивного натурализма плакатов 1922 — 1928 гг. отказываться и от положительных черт подлинной изобразительности. Это воздержание засушило художника. Художник фото-монтажист отвык рисовать; художник-беспредметник отвык от „человечины".

Но еще важнее — этот „аскетизм" захолодил и помещения наших клубов. Ни для кого не секрет, что многие и многие клубисты жалуются на отсутствие уюта в клубе, на

чересчур отвлеченно-суровые оформления клубов, на всю эту черноту и красноту клубных стен, не способствующую атмосфере отдыха после работы. А между тем, вопрос об оживлении этой клубной атмосферы является одним из краеугольных вопросов борьбы с нездоровыми, упадочными уклонами нашей молодежи. Клубы должны быть фокусами, притягивающими нашу молодежь, а отнюдь не толкающими ее на поиски жизнерадостности где-то на стороне.

## СОВЕТСКИЙ КИНО-ПЛАКАТ

И вот, как бы в виде реакции против этой „аскезы“ наших производственников, все более и более расцветает у нас махровым цветом плакат эксцентрический. Я имею в виду необычайный урожай у нас нового вида плаката — кино-рекламы. В том, что мы стоим перед лицом совершенно нового явления, сомневаться не приходится. Мы — свидетели появления целой дружной плеяды молодых художников кино-плакатистов. обслуживающих Совкино, Межрабпом-Русь, Госкинпром Грузии и т. д. — Борисова, Воронова, Герасимовича, Наумова, Прусакова, Руклевского, Стенбергов и др. Количественно наш кино-плакат забил все остальные ответвления плаката: он множится, как грибы после дождя. Вопреки всяким режимам экономии, каждая новая фильма тотчас же оперяет своими плакатами стены наших домов, кричит и зазывает на все лады. Кино-плакат занял у нас сейчас ту пустоту, которая образовалось после исчезновения плаката политического. Что же, можно ли сомневаться в пользе кино-просвещения? Конечно, нет, и сам по себе расцвет этой новой отрасли плакатного искусства заслуживает „приветствия“. Но здесь все дело в качестве, в тех ценностях, которые несет с собой всеразливающаяся волна кино-рекламы.

Уже самый поверхностный взгляд на наш кино-плакат (а он уже был дважды показан на выставках: в помещении ГАХН в 1925 г. и в Моск. Гос. Камерном Театре в 1925 г.) убеждает нас в том, что советского кино-плаката мы еще не создали. Два - три хороших советских плаката, как, например, сурово-патетический плакат Лавинского к „Броненосцу Потемкину“ и гротескно-выразительный плакат Альтмана к „Еврейскому счастью“ — только исключение, подтверждающее общее правило. Громадное большинство наших кино-плакатов — реклама заграничных мещанских или трюковых фильм. Это объясняется, нам думается, не только тем, что нашему кино приходится еще на 3/4 оперировать иностранным материалом, но и преимущественной склон-

ностью наших художников к иностранным фильмам. Именно потому, что эти фильмы позволяют художнику итти по линии наименьшего сопротивления — по линии дешевой „красивости“ или трюковой эффектности, между тем как советский плакат подобный подход едва ли все же допускает. Кое-кому из наших молодых кино-плакатистов удается удержаться на этой скользкой грани европейского „шика“ (Воронов, Руклевский, Герасимович), но в большинстве кино-плакатов царит невообразимый хаос; композиционная перегрузка, цветовая пестрота, пронзительная красочность. Отдельные части и даже целые половины плаката не увязаны между собою, и каждая кричит по своему. На этом общем фоне, фоне псевдо-американского жаргона, выделяются работы братьев Стенберг, известных в качестве театральных конструкторов. В кино-плакатах Стенбергов есть несомненная острота гротескного выражения, неожиданность выдумки и прежде всего — отличное мастерство (таковы, например, их плакаты „Два капитана“, „Кабинет восковых фигур“, „Намус“ и др.). Братья Стенберг умеют строить свои плакаты и находить композиционные интересы даже в самом, казалось бы, иррационально-трюковом сюжете. Они обещают стать первоклассными плакатистами, если только не застынут на одной и той же все повторяемой ими схеме: громадные лица и крошечные фигурки.

Плакат Главполитпросвета и Наркомздрава

Наш кино-плакат — молодое и новое явление. Ему предстоит, несомненно, громадное будущее. Сейчас ценно уже одно то, что ему удалось сгрудить вокруг себя целый ряд молодых художников. И в то же время нельзя не предостеречь наших кино-плакатистов от целого ряда „опасностей“. Прежде всего, одно опасное противоречие. Кино-плакат пленяет наших художников своей специфической ирреальностью,

фантастикой, возможностью не считаться с земными физическими законами, другими словами — своим эксцентризмом. Казалось бы, он является стимулом, призывом к фантазии художника. На самом же деле — увы — кино-плакат является лишь призывом к... копированию кадров, к срисовыванию с фотографий. Многие кино-плакатисты даже не знают картины, которую они пропагандируют, довольствуясь теми кадрами, которые получают или берут для воспроизведения. Разумеется, значительная доля вины падает здесь на самих заказчиков, требующих от художников исполнения работы чуть ли не за одну ночь. Нечего и говорить, что подобный метод творчества не способствует творческому расцвету художника. Правда, некоторые из кино-плакатистов стараются при этом перевести экранную фотографию на язык графики, как, например, Прусаков, придумавший особую спиральную штриховку, или даровитый Наумов, передающий свои образы горизонтальными вибрирующими штрихами (плакат „Предатель"). Но по существу это не меняет дела — без фотографии художник становится беспомощным.

Между тем, совершенно очевидно, что задача кино-плакатиста заключается в том, чтобы подняться над кадрами, схватить какую-то общую суть картины и дать зрителю нечто наиболее характерное и синтетическое (в этом смысле удачны были лаконичные и выразительные плакаты Альтмана к „Еврейскому счастью" и Межрабпома — к „Матери"). Другими словами — и в кино-плакате должна быть своя установка — установка на заинтересование зрителя. Пока что кино-плакат предпочитает не столько заинтересовывать, сколько огорашивать зрителя. Таковы и громадные саженные лица-маски стенбергских плакатов, лезущие на прохожего на тесных московских тротуарах и приличествующие скорее нью-йоркским уличным дистанциям.

Кино-плакат, почти вытеснивший у нас все другие виды плаката, почти монополизировавший нашу литографию, почти захвативший в свое безраздельное владение нашу улицу — вещь весьма ответственная. Хочет он того или нет, но воспитывает публику. А воспитание бывает разное. Кино-рецензент может разбить в пух и прах ту или иную неудачную или пошлую фильму и предостеречь от нее посетителя кинотеатров. Но кино-плакат преспокойно висит и источает яд дурного вкуса или уголовной романтики. И обратно: какое громадное поле для подлинно культурного и художественного воздействия на коллективного зрителя, и притом воздействия в духе советской идеологии, открылось бы перед нашими художниками, если бы они серьезнее подошли к своей задаче. В этом смысле изо-пропаганда советских фильм — вот та про-

блема, которая должна была бы поглотить внимание наших художников.

### БЛИЖАЙШИЕ ЗАДАЧИ НАШЕГО ПЛАКАТНОГО ИСКУССТВА

Вопрос, впрочем, должен быть поставлен шире — дело идет о создании советского плаката вообще, о выявлении его стиля. Уже самое элементарное знакомство с плакатом иностранным убеждает нас в том, что существуют какие-то национальные типы плакатного творчества. Германский плакат нельзя смешать с французским. Можно ли это сказать относительно нашего плаката? Раньше — да, сейчас — нет. Наш плакат, как я уже говорил, находится в стадии перелома. Он утратил свои былые воинствующие черты и еще не обрел своего нового „мирного" облика. Для того чтобы это случилось, необходим ряд предпосылок — не только хозяйственных (т. е. более благоприятных экономических условий, способствующих расцвету издательского дела), но и идеологических.

В отсутствии четкого подхода к разрешению плаката нельзя винить одних художников: они делают все, что могут, поневоле перенося в сферу плаката те искания, которые волнуют их в области станковой живописи. Значительная доля „вины" — в недостаточно серьезном общественном отношении к проблеме плаката. Нельзя предоставить вершить судьбу наиболее социального из искусств завам или замам торгово-издательских отделов, отождествляющих свои вкусы с вкусами масс. Необходимо изжить эту кустарщину и вкусовщину, этот персональный „импрессионизм". Необходимо заменить его какими-то опорными точками. Другими словами — необходима научная постановка проблемы плаката, как особого вида массового воздействия. Между тем, по линии теоретического исследования плаката у нас еще ничего не сделано; более того, мы почти не приступили еще и к чисто историческому учету громадного количества плакатов эпохи военного коммунизма, которые распылены по разным музеям и частным рукам, а частью уже и потеряны.

Что же касается плаката современного, то ясно, что он представляет собою для изучения объект еще более сложный, нежели плакат 1918 — 1922 гг. Мы только что сказали, что у нас еще нет своего национального типа плаката; теперь необходимо добавить, что у нас, пожалуй, и не может быть единого типа плаката. Аудитория, к которой апеллирует западно-европейский городской плакат, почти однородна, в то время как наша аудитория чрезвычайно пестра. Уже a priori очевидно, что у нас не может быть единообразного плаката для города и для деревни, для РСФСР и для Украинской

или Татреспублики, но, наоборот, должны быть специфические плакатные формы для разного контингента зрителей. Далее, столь же очевидно и то, что если западно-европейский плакат распадается лишь на такие разновидности, как плакат избирательно-политический, торговый, театральный и т. п., но при всех этих разновидностях имеет объектом своего воздействия все же одну и ту же улицу, то у нас дело гораздо сложнее. Наш плакат имеет более разнородные целевые функции — не только кратковременной уличной агитации, но и более длительного украшения внутренних помещений: библиотек, клубов, изб-читален, казарм и т. д. И, конечно, совершенно ясно, что условия восприятия плаката „снаружи" и „внутри" совершенно различны, как различна воспринимающая психика городского рабочего, захолустного крестьянина или бывалого красноармейца.

*Родченко* Плакат

А поэтому не менее ясно, что это различие целевых установок, различие назначений плаката должно привести и к практическим результатам — различному оформлению плаката: улично-городского, деревенского (лубка), клубного (плакат-пособие). Вот то, его еще не понимают у нас многие заказывающие или создающие какой-то „американизированный" плакат „вообще". У нас нет единой проблемы плаката, но есть различные плакатные проблемы.

Итак, если даже на Западе, зритель которого куда однороднее нашего, эстетика плаката изучается научно-экспериментальным путем (достаточно сказать, что торговый плакат знает дифференциацию плаката для мужского потребителя и для женщины-клиентши), то в неизмеримо большей степени подобный научно-дифференцированный подход к различным категориям плаката необходим у нас.

Другими словами, необходимо изучить анкетным или лабораторно-рефлексологическим путем психологию восприятия плаката — психологию воздействия на зрителя различных плакатных форм (композиционных методов и цветовых комбинаций) и, уже исходя из данных этого изучения, вывести заключения о различных приемах плакатного оформления. Только так мы можем приблизиться к отысканию советского плакатного стиля — ясного и выразительного, и, быть может, изжить оба крайних уклона: с одной стороны — станково-натуралистический, а с другой — „лже-американский“, фото-механический.

К этой большой и интереснейшей работе должны быть привлечены не только наши исследовательские учреждения, как ГАХН, но и другие органы, как хранящие плакат (музеи революции, Красной армии и т. д.), так и производящие его (издательства: Госиздат, ПУР, Центриздат, Политпросвет и т. д.).

Однако, для того, чтобы поднять у нас искусство плаката, чтобы повысить его качество, этой первой, академической меры недостаточно. Необходимо поднять плакатное и плакатно-производственное образование. Необходим если не специальный музей плаката, то хотя бы особо выделенный зал в наших музеях, где были бы показательно представлены различные типы и разновидности плаката в их исторической эволюции и производственном разрезе. Характерно, что у нас есть общества библиофилов, но нет ни одного общества собирателей плакатов.

Наконец, в плане производственном необходимо урегулировать вопрос о заказе плаката, повысить компентентность и ответственность плакатных заказчиков и работодателей (а насколько у нас этот вопрос не урегулирован, об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в стенах НКП, где есть разные художественные главки, единственным заказчиком плаката является даже не художественный отдел ГПП, а редакционный совет ГПП); с другой стороны, необходимо поднять или, вернее, пробудить интерес к литографированному плакату и со стороны его исполнителей — самих рабочих-печатников (ни для кого не секрет, как уродуются наши плакаты в недрах типографий).

Плакат как орудие культурного внешкольного просвещения, плакат как фактор художественного массового воздействия должен занять у нас почетное место. Гораздо более почетное, нежели в странах Запада, где он является по преимуществу средством ожесточенной капиталистической конкуренции. Между тем, в настоящее время искусство плаката влачит у нас довольно жалкое существование. Вот почему необходимо начать кампанию в пользу возрождения интереса к плакату — за поднятие его идеологического и художественно-производственного качества.

1925—1928

# ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

# СОДЕРЖАНИЕ

**Цена 2 р. 80 к.**

---

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
Москва, Тверская, 26, 3-й магазин, Гос. Акц. Изд. Общества
„ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА“
Телефон 5-45-13